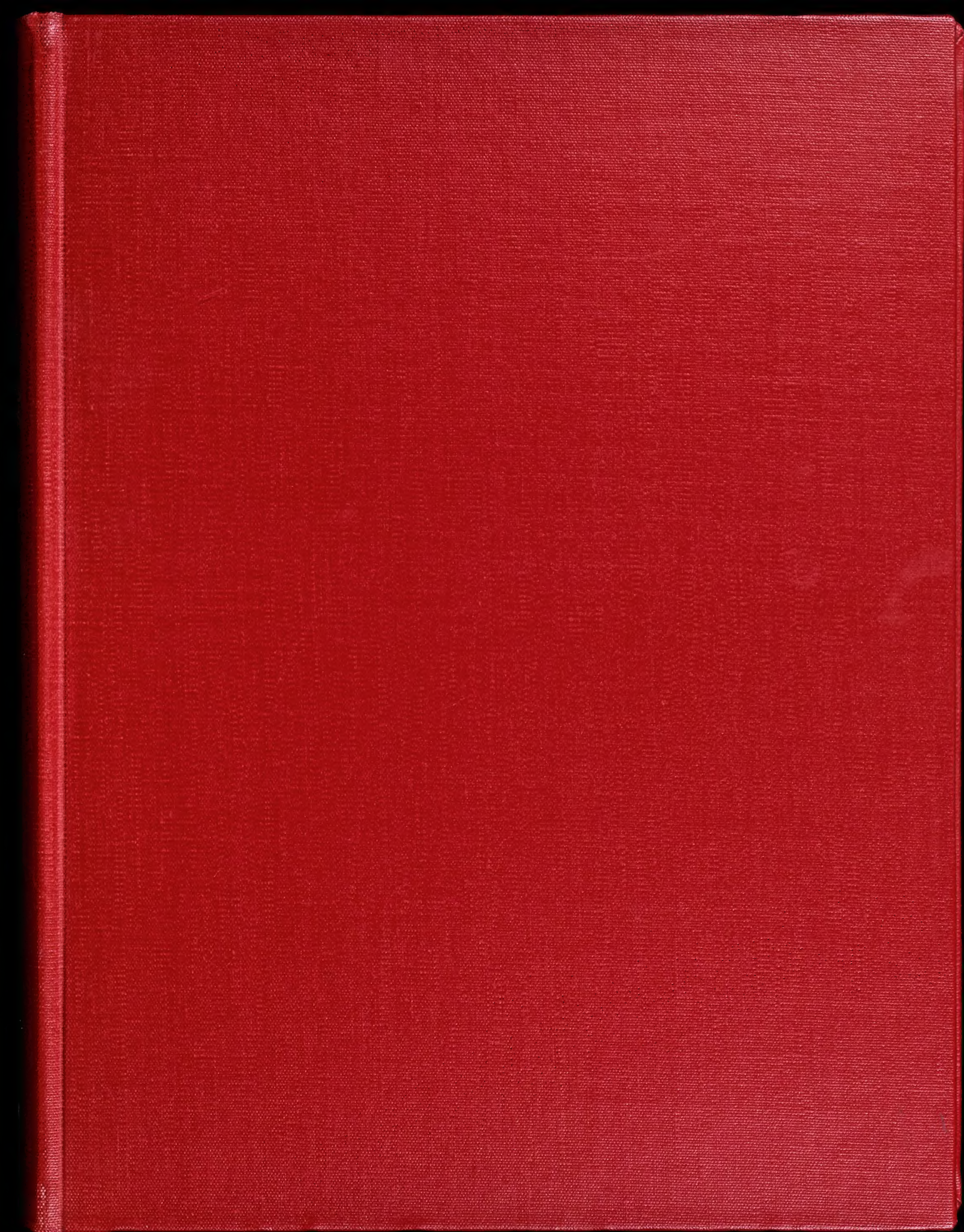
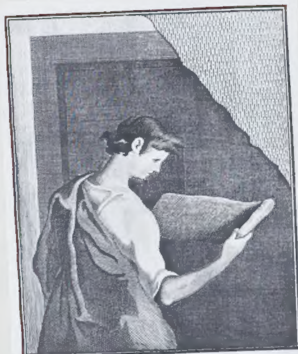






PAUL DURRIEU

LES

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

ET LE PEINTRE

JEAN FOUCQUET

Ouvrage accompagné de 25 planches en héliogravure et de 2 planches en phototypie



PARIS

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

8, RUE GARANCIÈRE — 6^e^

1908

LES

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

ET LE PEINTRE

JEAN FOUCQUET

PAUL DURRIEU

LES

ANTIQUITÉS JUDAIQUES

ET LE PEINTRE

JEAN FOUCQUET

Ouvrage accompagné de 25 planches en héliogravure et de 2 planches en phototypie



PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1908

LES

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

ET LE PEINTRE

JEAN FOUCQUET

AVANT-PROPOS

Les circonstances dans lesquelles la Bibliothèque nationale de Paris a vu se compléter, en 1906, un de ses manuscrits les plus précieux, ont rappelé l'attention sur ce manuscrit, qui renferme la traduction française des *Antiquités judaïques* de Josèphe, et sur Jean Foucquet, le peintre de génie qui en a illustré plusieurs pages.

Depuis longtemps les historiens de l'art souhaitaient que les miniatures de ce livre fussent reproduites par les procédés perfectionnés dérivant de la photographie. Le terrible incendie de la Bibliothèque de Turin, en montrant par l'exemple combien il est essentiel de fixer, mieux que par une description écrite, le souvenir des très beaux manuscrits, a rendu plus désirable que jamais la réalisation de ce vœu.

C'est sous l'inspiration de ces idées que l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres a bien voulu, par un généreux subside, assurer la publication du présent ouvrage consacré à la reproduction et à l'étude de toutes les miniatures du *Josèphe* de la Bibliothèque nationale. En me désignant pour accomplir ce travail, l'Académie, à qui je dois déjà tant de gratitude, m'a fait un honneur dont je sens vivement le prix.

Mon texte sera divisé en deux parties.

Dans la première, je parlerai du manuscrit contenant les *Antiquités judaïques*. Je m'occuperai de retracer l'histoire des deux volumes dont il se compose, d'en décrire les

images, de faire la critique de ces images considérées sous le rapport de l'art, d'énumérer les mains d'artistes qui y ont travaillé et de rechercher quelles ont été ces différentes mains. J'arriverai à cette conclusion que la partie la plus précieuse, parmi les illustrations du *Josèphe,* est celle qui a pour auteur le peintre Jean Foucquet.

Dans la seconde partie, je m'attacherai en particulier à ce peintre Jean Foucquet. Je raconterai ce que l'on sait de sa vie, je passerai en revue les productions qui lui ont été attribuées et j'examinerai le bien-fondé des attributions. Enfin je tenterai de dégager les influences sous lesquelles a pu se former son génie.

PREMIÈRE PARTIE

LES ANTIQUITÉS JUDAÏQUES DE JOSÈPHE

CHAPITRE PREMIER

HISTOIRE DU MANUSCRIT DES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES » APPARTENANT A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE PARIS

Flavius Josèphe naquit à Jérusalem, entre le 13 septembre de l'an 37 de l'ère chrétienne et le 16 mars de l'an 38, d'une famille sacerdotale juive très estimée. Parti pour Rome, sous le règne de Néron, afin de solliciter la grâce de quelques sacrificateurs juifs injustement poursuivis, il venait à peine de rentrer en Judée lorsque les Juifs se soulevèrent contre la domination romaine. Le voyage de Josèphe à Rome, en le mettant en relations avec la société païenne, lui avait permis d'apprécier la puissance de l'empire romain. Aussi fut-il des premiers à conseiller la soumission aux insurgés. Ce fut en vain d'ailleurs. La révolte suivit son cours, et lorsque Vespasien entra en Judée, en l'an 67, Josèphe courut aux armes avec ses compatriotes. Il défendit alors courageusement contre les Romains la ville de Jotapata, en Galilée, échappa à la mort grâce à une heureuse circonstance, et fut fait prisonnier. Remis en liberté et particulièrement protégé par Vespasien, devenu empereur, il prit, par reconnaissance, le nom de famille de son protecteur, Flavius. En 70, il accompagna Titus au siège de Jérusalem où il fit d'inutiles efforts pour déterminer ses héroïques compatriotes à ne pas prolonger une lutte devenue sans espoir. Retourné à Rome, il continua à jouir de la faveur des empereurs de la maison flavienne, Vespasien, Titus et Domitien, et mourut vers l'an 100, ou peut-être même, suivant certains auteurs, dans les premières années du deuxième siècle de notre ère.

Ce qui a sauvé de l'oubli le nom de Flavius Josèphe, ce sont ses écrits, surtout les deux principaux d'entre eux. De ces derniers, l'un, nommé dans les traductions latines : *de Antiquitatibus Judæorum,* et dans les anciennes versions françaises : *les Antiquités judaïques,* contient l'histoire de la nation juive, depuis la création du monde jusqu'à la déclaration de guerre aux Romains en 66 de l'ère chrétienne. Cet ouvrage est divisé en vingt livres. Il a été terminé vers 93 ou 94, alors que l'auteur avait cinquante-six ans. L'autre grand écrit de Josèphe est le récit de *la Guerre des Juifs*

2

contre les Romains et de la ruine de Jérusalem par Titus, divisé en sept livres. Dans cette composition, Josèphe reprend les faits accomplis depuis Antiochus Épiphane (175 av. J.-C.). Cette histoire offre un intérêt d'autant plus grand que l'auteur a été le témoin des plus récents événements racontés par lui. Quant aux autres écrits de Josèphe, que je me bornerai à mentionner, parce qu'ils n'intéressent plus directement notre sujet, ils comprennent une *Autobiographie*, qui s'étend de l'an 37 à l'an 70, et un traité *Contre Apion* en deux livres. On lui a aussi attribué quelquefois le quatrième livre des *Macchabées* (1).

Parmi les auteurs de l'antiquité dont les œuvres sont restées le plus en vogue au moyen âge, Flavius Josèphe se tient au premier rang. C'est que, né en Judée, il écrivait à une époque encore très voisine de celle où le Christ a vécu; c'est surtout que son livre des *Antiquités judaïques* n'est guère autre chose que ce que nous appelons l'*Histoire sainte*, si vénérée dans tout le monde chrétien.

On s'explique aisément que les œuvres de Josèphe, mises en grec par l'auteur lui-même, aient été de bonne heure traduites. Elles le furent en latin, au sixième siècle, dit-on, et par ordre de Cassiodore. Sous cette forme latine, les *Antiquités judaïques* et la *Guerre des Juifs* furent, au moyen âge, maintes fois copiées et recopiées, les deux récits étant le plus souvent transcrits l'un à la suite de l'autre. Notre Bibliothèque nationale de Paris, à elle seule, en possède plus de vingt manuscrits, complets ou partiels, s'échelonnant du onzième au quinzième siècle (2).

Au commencement du seizième siècle encore, le cardinal Georges d'Amboise faisait exécuter par ses copistes et enlumineurs ordinaires un magnifique exemplaire du *de Antiquitatibus Judæorum*, mentionné dans ses inventaires comme richement enluminé et orné de miniatures (3).

Mais alors que l'on continuait à recopier le texte latin de Josèphe, il en circulait déjà des traductions françaises. Dès le règne de Charles VI, au plus tard, un anonyme translata en français les vingt livres des *Antiquités judaïques* et les sept livres de la *Guerre des Juifs*. Ces derniers, numérotés à la suite des *Antiquités*, formèrent les livres 21 à 27 d'un ensemble qui reçut ce titre général : « les Anciennetés des Juifs selon Josèphe. » D'autres traductions françaises suivirent la première. Au quinzième siècle, Guillaume Coquillart mit en français la *Guerre des Juifs* (4). Puis l'invention de l'imprimerie vint contribuer

(1) Cf. entre autres études biographiques et littéraires sur Flavius Josèphe, la notice consacrée à l'historien juif par M. Edm. STAPFER dans l'*Encyclopédie des sciences religieuses*, t. VII, p. 446-454.

(2) Mss. latins 5045, 5046, 5047 (belle décoration), 5048, 5049, 5050, 5051, 5052, 5053, 5054, 5056, 5763, 8835, 8959 (belle décoration), 11735, 12511, 14361, 15427, 16031, 16730, 16731, 16940, 16941.

(3) L. DELISLE, *le Cabinet des manuscrits*, t. I[er], p. 248, n° 71. — J'ai eu la bonne fortune de reconnaître cet exemplaire dans le manuscrit n° 1581 de la Bibliothèque Mazarine. (Cf. *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, année 1906, p. 236.)

(4) La Bibliothèque nationale de Paris possède de cette traduction deux copies illustrées de miniatures, chacune en deux volumes. Mss. français 248, 249, et 405, 406. — Cf. Paulin PARIS, *les Manuscrits français de la Bibliothèque du roi*, t. II, p. 269, et t. III, p. 381.

à populariser les œuvres de l'historien juif sous leur forme française. Le 7 décembre 1492, le libraire Antoine Vérard fit paraître à Paris, sous le titre de « la Bataille judaïque », une nouvelle traduction de la *Guerre des Juifs*, que l'on a parfois attribuée à Claude de Seyssel, très belle édition illustrée dont la Bibliothèque nationale possède un magnifique exemplaire tiré sur vélin qui a été offert par l'éditeur au roi Charles VIII (1). Des publications analogues, encouragées par le goût du public, se multiplièrent en France aux seizième et dix-septième siècles. « Il fut un temps, a très bien dit M. Théodore Reinach, où toute famille un peu lettrée possédait sur les rayons de son armoire à livres, à côté d'une Bible, un gros Josèphe in-folio, agrémenté de nombreuses vignettes, où se déroulait toute l'histoire du peuple saint, depuis l'expulsion d'Adam et d'Ève jusqu'à l'incendie du Temple par les soldats de Titus (2). » Parmi les diverses traductions françaises anciennes de *Josèphe*, ainsi répandues, il faut particulièrement citer celle d'Arnauld d'Andilly, plusieurs fois réimprimée (3), et qui, élégamment écrite, a joui d'une grande vogue.

J'ai dit que la première version française des « Anciennetés des Juifs selon Josèphe » remontait au moins au règne de Charles VI. Ce qui est certain, c'est qu'au mois de janvier 1410 un exemplaire de cette version, saisi l'année précédente à Marcoussis, après l'exécution du grand maître de l'hôtel du roi Jean de Montaigu, fut envoyé à la bibliothèque ou, comme on disait alors, à la *librairie* royale du Louvre par le duc de Guyenne, fils du roi (4). Vers le même temps, et pas plus tard en tout cas que l'année 1413, deux autres exemplaires se sont trouvés entre les mains du duc Jean de Berry, frère de Charles V, mort le 15 juin 1416 (5).

Le duc Jean de Berry, troisième fils du roi Jean le Bon, né au château de Vincennes le 30 novembre 1340, a eu devant la postérité une fortune singulière. Son rôle dans les événements politiques de son temps prête à la discussion, et l'on peut, en particulier, faire au duc de très graves reproches au sujet de la conduite qu'il a tenue comme gouverneur du Languedoc, de 1380 à 1384. Longtemps on n'a connu du duc Jean de Berry que le

(1) Paul DURRIEU, *Un grand enlumineur parisien au quinzième siècle*, p. 86.

(2) Avant-propos (p. V) de la nouvelle publication des *Œuvres complètes de Flavius Josèphe*, traduites en français sous la direction de M. Théodore Reinach

(3) La première édition a été publiée à Paris en 1667-1668. — D'autres traductions françaises, portant sur tout ou partie des écrits historiques de Flavius Josèphe, sont dues à Guillaume Michel (1534), François Bourgoing (1558), Antoine de La Faye (1560), Jean Le Frère de Laval (1569), Gilbert Génébrard (1578), et le Père Louis-Joachim Gillet (1756).

(4) L. DELISLE, *le Cabinet des manuscrits*, t. I[er], p. 48, et t. III, p. 155, n° 892.

(5) En dehors des deux manuscrits provenant du duc Jean de Berry, dont je vais parler ici, je signale encore, pour mémoire, deux très beaux exemplaires de cette même traduction, plus récents comme date d'exécution, qui sont conservés à Paris. Ces deux exemplaires ont été copiés et enluminés en Flandre à la fin du quinzième siècle. L'un (jadis en deux tomes aujourd'hui divisés en six volumes) provient de Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, et forme les mss. français 11 à 16 de la Bibliothèque nationale. L'autre, aux armes de Philippe de Bourgogne, seigneur de Beures, est à la Bibliothèque de l'Arsenal, n[os] 5082 et 5083. — Cf. à propos de ces deux exemplaires, P. DURRIEU, *Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani*, p. 12-13 et 18-19.

côté en quelque sorte public de sa carrière. Seul un groupe restreint de lettrés, ayant suivi les découvertes des érudits et surtout les précieuses publications de M. Léopold Delisle (1), rendait hommage au duc Jean pour ses qualités de bibliophile. Cependant le prince avait collectionné bien d'autres choses que des livres. Il avait fait exécuter dans ses nombreux châteaux, dans ses résidences de Paris, de Poitiers, de Bourges, de Riom, des travaux considérables. Peu à peu ces travaux ont été mis en lumière, grâce à des recherches dues principalement à MM. A. de Champeaux, P. Gauchery et Lucien Magne (2). M. Jules Guiffrey a publié les inventaires du mobilier du prince (3). Enfin les miniatures exécutées pour lui, dans le plus beau de ses manuscrits conservé aujourd'hui à Chantilly, au Musée Condé, ont été l'objet d'une reproduction intégrale (4). Le duc Jean de Berry est sorti singulièrement grandi de ces récentes investigations. Aujourd'hui nous oublions presque que le prince a joué un rôle politique pour ne plus voir en lui qu'un merveilleux amateur d'art, un homme qui a exercé l'action la plus heureuse, encourageant tout un groupe de peintres, de sculpteurs, d'architectes, de graveurs, d'orfèvres, de céramistes, et qui mérite d'être rangé parmi les grands Mécènes à côté d'un Jules II, d'un Léon X, d'un Côme ou d'un Laurent de Médicis.

Dans le prodigieux ensemble que constituaient les collections du duc de Berry, la bibliothèque ou *librairie* était une des portions qui devaient tenir le plus au cœur de leur propriétaire. On peut constater, en effet, que le duc Jean s'occupait personnellement de ses livres et que, très souvent, il inscrivait de sa propre main, sur ses manuscrits, une note qu'il signait de son prénom pour faire savoir que les volumes lui appartenaient.

Parmi les manuscrits qui ont ainsi passé par la bibliothèque du duc de Berry figurent trois exemplaires des écrits historiques de Flavius Josèphe. L'un, en deux volumes, renfermait le texte *en latin;* il est donc inutile d'en parler ici (5).

Les deux autres exemplaires de Josèphe possédés par le duc de Berry contenaient la traduction française anonyme, intitulée « les Anciennetés des Juifs », dont il a été parlé plus haut.

(1) *Le Cabinet des manuscrits*, t. Iᵉʳ, p. 56-68, — *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 283-303, — *les Livres d'heures du duc de Berry*.

(2) De Champeaux et Gauchery, *les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry;* Gauchery, *Influence de Jean de France, duc de Berry, sur le développement de l'Architecture et des Arts;* Lucien Magne, *le Palais de Justice de Poitiers*.

(3) J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*.

(4) P. Durrieu, *Chantilly — les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*.

(5) Cet exemplaire *en latin,* qui était chez le duc Jean de Berry en 1402, fut donné par lui à la Sainte-Chapelle de Bourges en 1406. On perd complètement sa trace à partir de 1552. D'après un document il renfermait des miniatures de « l'ouvrage de Lombardie ».

Une confusion a fait croire à divers érudits, et notamment à Henri Bouchot, que cette dernière qualification s'appliquait à certaines images du *Josèphe en français* qui fait l'objet de la présente publication. En réalité seul l'exemplaire *latin* était illustré « de l'ouvrage de Lombardie », ce qui, pour les gens du quatorzième et du quinzième siècle signifiait « une œuvre italienne ».

La distinction à établir entre le *Josèphe latin* et les exemplaires de la version française a été parfaitement mise en lumière par M. Léopold Delisle, *Une œuvre nouvelle du peintre Jean Foucquet* (dans le *Journal des Savants* de 1903), p. 269-270.

L'un de ces exemplaires en français est complet en un seul volume de format in-folio, écrit sur deux colonnes, et illustré d'une grande miniature et de vingt-cinq petites (1). Le duc de Berry y avait fait inscrire par son secrétaire Jean Flamel, sur l'un des feuillets de garde, une sorte de grand *ex-libris*. Après lui, le volume a appartenu à son neveu, le duc de Bourgogne Jean Sans Peur, qui fut assassiné en 1419 (2). Longtemps conservé à Bruxelles, il constitue aujourd'hui le manuscrit français 6446 de la Bibliothèque nationale de Paris (3).

Le second exemplaire du *Josèphe* en français, ayant appartenu au duc Jean de Berry, est précisément le manuscrit auquel est consacré le présent ouvrage, celui dont toutes les miniatures sont reproduites par nous.

Dès l'origine, cet exemplaire était partagé en deux tomes. Nous les décrirons longuement plus loin l'un et l'autre. Ils sont tous deux aujourd'hui à Paris, à la Bibliothèque nationale, le tome Ier constituant le manuscrit 247 du fonds français et le tome II le manuscrit 21013 du fonds français des nouvelles acquisitions. Mais, avant de se trouver réunis sous un même toit, les deux volumes ont passé par bien des vicissitudes.

La preuve que le manuscrit a appartenu au duc Jean de Berry est fournie par les volumes eux-mêmes. Dans le tome Ier, au bas de la page qui porte la première grande image du volume (fol. 3) se trouvaient peintes les armoiries du duc Jean : de France à la bordure engrêlée de gueules. Ces armoiries ont été recouvertes ultérieurement par des repeints successifs ; on en distingue encore néanmoins quelques traces (4). En outre, dans le même volume, la troisième miniature nous montre, sur des pennons ou bannières, cinq répétitions du blason du duc, cette fois laissé sans retouches et parfaitement caractérisé. Une autre attestation résulte aussi, pour le tome Ier, d'une des notes de François Robertet dont il sera question plus loin. Les preuves apparaissent encore plus formelles dans le tome II. Sur le premier feuillet de ce volume est la signature autographe du duc de Berry, JEHAN, et le dernier feuillet du texte a laissé déchiffrer ces deux notes juxtaposées, écrites et signées de la main du même prince :

« Ce livre est au duc de Berry. — JEHAN. »

« Ce livre de Josèphe est au duc de Berry. — JEHAN (5). »

L'examen du manuscrit révèle ensuite que les deux tomes sont devenus, à une époque plus récente, la propriété d'un arrière-petit-fils du duc Jean de Berry, Jacques,

(1) La grande miniature forme frontispice en tête des *Antiquités judaïques;* les petites miniatures sont insérées, dans les colonnes du texte, en tête de chaque livre des *Antiquités* et de la *Guerre des Juifs*. Toutes ces images sont du commencement du quinzième siècle et d'une exécution médiocre.

(2) Le volume est mentionné dans l'inventaire dressé, après la mort de Jean Sans Peur, en 1420. — Voir Georges DOUTREPONT, *Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon (1420)*, art. n° 80.

(3) Sur cet exemplaire, voir L. DELISLE, *Une œuvre nouvelle du peintre Jean Foucquet*, p. 270.

(4) Ces traces apparaissent principalement sous le second quartier des armoiries de Jacques d'Armagnac repeintes en surcharge.

(5) Ces deux notes sont placées l'une dans la colonne de gauche, l'autre dans la colonne de droite de la page. — Cf. le fac-similé donné sur notre planche XXVII.

ou comme il orthographiait lui-même son prénom, Jaques (1) d'Armagnac, duc de Nemours, comte de la Marche. A la fin du tome I[er], ce prince a attesté sa possession par une note autographe, dont quelques mots ont été grattés (2), mais où l'on reconnaît, d'une manière très nette, l'écriture du duc Jacques et où l'on peut arriver à distinguer sans hésitation sa signature :

« Ce premier voulume de Josephe est au duc de Nemours..... — JAQUES. »

Dans ce même tome I[er], au-dessous de la première grande miniature, on voit le blason (3) du duc Jacques : écartelé au 1 et 4 de Bourbon-la Marche et au 2 et 3 des 4 lions et léopards-lionnés d'Armagnac. Ces armoiries sont accostées de deux *sirènes*, emblèmes traditionnels dans la maison d'Armagnac depuis le comte Bernard VII, le fameux connétable mort en 1418, et de deux *hommes sauvages*, tenants adoptés individuellement par notre duc de Nemours Jacques d'Armagnac (4). Dans la bordure latérale, à côté de la susdite miniature, apparaissent d'autres emblèmes, particuliers soit à la famille, soit à la personne même de Jacques d'Armagnac. C'est, sur un heaume tenu par une jeune femme, un cimier en forme de *gerbe* (5), insigne héréditaire, de même que les sirènes comme supports, chez tous les membres de la maison d'Armagnac au quinzième siècle (6). Ce sont, sur une banderole, attachée à une lance que brandit une autre jeune femme, des lettres tracées comme au hasard, qui constituaient, quand on les remettait en leur bon ordre, la devise du duc Jacques : « FORTUNE D'AMIS (7). » Ces lettres sont répétées, dans la même page, sur les lambrequins qui tombent derrière le heaume au-dessus des armoiries. On les retrouve encore, peintes en bleu et rouge, sur la tranche dorée du volume. On peut dire véritablement, pour notre tome I[er] du

(1) Ainsi que l'a remarqué M. Antoine THOMAS, dans son travail sur *Jaques d'Armagnac bibliophile* (*Journal des Savants* de 1906), p. 633, note 1, la forme de prénom donnée par les signatures mêmes du duc de Nemours est JAQUES, sans C intercalaire. Bien que ce C soit inutile, je conserverai cependant ici la graphie moderne : Jacques. En effet, si je m'attachais aux orthographes anciennes je devrais, pour être logique, appeler aussi le duc de Berry, frère de Charles V, non pas Jean, mais « Jehan ». Ceci serait d'accord avec les signatures du prince, mais en opposition avec l'usage universellement adopté aujourd'hui.

(2) Sur les mots grattés a été récrite, en surcharge, une des notes de Robertet. — Voir notre planche XXVI qui donne le fac-similé de la page entière.

(3) Ce blason est peint en surcharge sur l'écu qui portait d'abord les armes du duc Jean de Berry.

(4) Cf. notre planche I. — Ces sirènes et ces hommes sauvages, servant de supports à l'écu armorié, se retrouvent sur la plupart des manuscrits qui ont appartenu à Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. On peut en voir un exemple, bien intact, reproduit sur la planche II de mon travail déjà cité, *Un grand enlumineur parisien au quinzième siècle*. Disons, à propos des *hommes sauvages*, que lors de l'entrée solennelle de Jacques d'Armagnac à Castres, en 1459, les habitants eurent soin de faire figurer dans le cortège des hommes masqués *travestis en sauvages*. (B. DE MANDROT, *Jacques d'Armagnac, duc de Nemours (1433-1477)*, dans la *Revue historique*, année 1890, t. XLIII, p 285.)

(5) Malgré un grattage, on peut reconnaître qu'une *gerbe* analogue était aussi placée, comme cimier, sur le heaume qui surmonte l'écusson armorié.

(6) Les *sirènes* pour supports et la *gerbe* pour cimier (prise à tort parfois pour un bouquet de plumes) ont servi successivement au comte Bernard VII d'Armagnac, qui fut connétable de France, à ses deux fils, le comte Jean IV d'Armagnac et Bernard d'Armagnac, comte de Pardiac, et à ses deux petits-fils, le comte Jean V, fils de Jean IV, et notre duc de Nemours, fils de Bernard, comte de Pardiac. — Cf. *Sceaux gascons du moyen âge* [par M. Paul LACAVE LA PLAGNE-BARRIS], t. I[er], n[os] 151 à 153, 155, 157, 161 et 162.

(7) Sur cette devise, voir L. DELISLE, *le Cabinet des manuscrits*, t. I[er], p. 88, et t. III, p. 342.

Josèphe, que les preuves de son passage entre les mains de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, surabondent.

Quant au tome II, il porte au verso du dernier feuillet de texte une nouvelle note autographe du duc Jacques. Au-dessous des mots tracés par le duc Jean de Berry : « Ce livre de Josèphe est au duc de Berry — JEHAN, » le duc de Nemours a ajouté, de sa main : « et de présant à son fils le duc de Nemouz et conte de la Marche — JAQUES — Pour Carlat ». Enfin Jacques d'Armagnac avait coutume de faire inscrire sur chacun de ses livres le compte des feuillets et le nombre des miniatures ou, suivant l'expression du temps, des *histoires* que contenait le volume. Une indication de ce genre, tout à fait analogue à celles que l'on rencontre dans les autres manuscrits de Jacques d'Armagnac (1), se trouve sur le verso du feuillet qui termine le dernier cahier du manuscrit, à la fin du tome II : « En ce livre a IIIᶜ IIII feulles et XIII histoires (2). »

On aura remarqué que, dans sa note autographe, le duc de Nemours prend soin de rappeler qu'il est « fils », c'est-à-dire descendant en ligne directe du duc de Berry, premier possesseur du manuscrit. Cette particularité suggère tout d'abord la pensée que le *Josèphe* qui nous occupe devait être pour le duc Jacques un héritage de famille (3). Ce duc était un prince de la maison d'Armagnac. Or, les documents d'archives nous attestent que plusieurs manuscrits de la librairie du duc Jean de Berry ont passé, soit immédiatement après la mort du duc Jean, soit déjà de son vivant, à la maison d'Armagnac; et,

(1) M. L. DELISLE (*le Cabinet des manuscrits*, t. Iᵉʳ, p. 87) a publié plusieurs mentions de ce genre relevées par lui dans des manuscrits venant de Jacques d'Armagnac qui sont à la Bibliothèque nationale. De mon côté, j'en ai recueilli d'autres dans des volumes de même provenance que j'ai découverts à l'étranger, par exemple celle-ci, inscrite sur le ms. nᵒ 2544 de la Bibliothèque impériale de Vienne : « En ce livre a IIIᶜ XLV feulles, histoires XIIII. » (Cf. P. DURRIEU, *Notes sur quelques manuscrits français... des bibliothèques d'Allemagne*, p. 5.)

(2) Voir le fac-similé sur notre planche XXVII.

Au bas de la page qui porte cette indication, dans l'angle inférieur de droite, on lit encore, en caractères cursifs rapidement tracés, un petit calcul qui, d'après l'écriture, date également de l'époque de Jacques d'Armagnac. Ce calcul est ainsi rédigé : « Contient cest livre XXXVIII quayers escrits, chacun contenant VIII fᵗ et chacun feuillet II columnes. »

C'est ce calcul qui donne le chiffre de 304 feuillets indiqués pour l'ensemble du volume. Or, ce calcul ne concorde pas avec la réalité. Il y a bien 38 cahiers; mais il était inexact d'ajouter « chacun contenant VIII fᵗ ». Il s'est trouvé, en effet, que le texte restant à transcrire quand le copiste est arrivé au dernier cahier n'occupait pas même deux feuillets entiers. Par suite de cette circonstance, le dernier cahier a été réduit à 4 feuillets seulement, dont deux écrits et deux blancs. Il en résulte que, sur les 38 cahiers, il n'y en a que 37 à 8 feuillets et un à 4 feuillets. Le total *vrai* est donc 300 feuillets et non pas 304, comme on l'a enregistré par inadvertance alors que le livre appartenait au duc Jacques de Nemours.

(3) Ce qui confirme cette impression, c'est que le duc de Nemours a inscrit des notes analogues sur deux autres manuscrits qui lui sont venus par succession. Sur le ms. français 246 de la Bibl. nationale qui fait partie des volumes alloués à la maison d'Armagnac lors du partage de la succession du duc Jean de Berry, M. Paul MEYER a pu faire revivre et lire ces mots qui avaient été grattés et qui sont des autographes : « Ce livre est au duc de Berry. JEHAN. — Et de present, *par sa succession*, au duc de Nemours, *son fils*, conte de la Marche. JAQUES. » (*Romania*, t. XIV, p. 50, note 3.) Sur le ms. français 790 de la même Bibl. nat., arrivé à Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, de son grand-père maternel Jacques II de Bourbon, comte de la Marche, et prétendant aux royaumes de Hongrie, de Jérusalem et de Sicile, on voit écrit de la main du duc de Nemours : « Ce rommans est de trés hault et trés puissant prince le roy de Hongrye, de Jherusalem et de Sicille, conte de la Marche, etc. Et depuys au duc de Nemours, conte de la Marche, *son fils*. JAQUES. »

circonstance à noter, pour tous ceux des manuscrits en question qui ont été retrouvés jusqu'ici, on constate invariablement qu'ils sont arrivés aux mains du duc de Nemours. Il serait surprenant que le manuscrit du *Josèphe* n'eût pas suivi la même filière.

Les manuscrits du duc Jean de Berry ont passé à la maison d'Armagnac de deux manières. D'une part, au décès du duc Jean, en 1416, cinq ouvrages de sa bibliothèque ont été attribués, lors du partage de la succession, à son gendre le connétable Bernard VII d'Armagnac, mari de Bonne de Berry, aïeule de Jacques, duc de Nemours (1). D'autre part, durant sa vie, le duc Jean de Berry, qui était très généreux, a fait souvent des cadeaux, portant parfois sur des livres. Parmi les bénéficiaires de ces cadeaux figurent la fille du duc, Bonne, comtesse d'Armagnac, le mari de celle-ci, le comte Bernard VII, enfin le second fils de ce comte et de cette comtesse d'Armagnac, Bernard, que l'on appelait familièrement *Cadet,* suivant le vieil usage gascon encore en usage dans le sud-ouest de la France pour les puînés. Ce *Cadet,* qui fut titré comte de Pardiac, est, de tous les petits-enfants du duc Jean, celui qui est le plus fréquemment cité dans les documents comme recevant des dons de son grand-père. Or, ce même *Cadet* est le propre père de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours.

Le souvenir des cadeaux faits par le duc de Berry nous a été transmis par des inventaires qui, le plus souvent, affectent en réalité la forme de comptes-matières, rendus par les gardes des collections. Sur ces comptes et inventaires, très soigneusement tenus, on mentionnait toutes les sorties d'objets, pour servir plus tard de décharge aux susdits gardes des collections ducales. Si nous avions la série complète de ces comptes et inventaires, nous aurions le tableau ininterrompu de toutes les aliénations. Malheureusement, cette série n'est parvenue jusqu'à nous qu'avec de graves lacunes. Nous avons un inventaire dressé de 1401 à 1403, puis deux autres, formant ensemble une série qui se poursuit depuis 1413 jusqu'à la liquidation après décès, en 1416, de l'héritage mobilier du duc de Berry. Il nous manque les états analogues précédant 1401, ou intermédiaires entre 1403 et 1413, états qui ont certainement existé, car ils sont maintes fois visés dans les documents qui subsistent. Par suite de cette perte, nous ne sommes plus renseignés sur les dons du duc Jean de Berry que dans deux cas; soit lorsque ces dons ont porté sur des objets qui appartenaient déjà au duc de Berry en 1403; soit lorsque les cadeaux ont été effectués à une date n'étant pas antérieure à l'année 1413 (2). Entre 1403 et 1413, il

(1) De ces cinq ouvrages, trois, un *Lancelot du Lac,* une *Compilation d'histoire ancienne* et le *Livre des merveilles du monde*, sont à la Bibliothèque nationale, mss. français 117 à 120 (formant jadis un unique volume), 246 et 2810, tous trois ayant passé par les mains de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Le quatrième, un *livre de Jehan Boccace, des cas des nobles hommes et femmes*, est égaré depuis le seizième siècle; mais nous savons qu'il a été également la propriété du duc Jacques de Nemours qui en a fait exécuter une copie en 1465-1466. (Cf. P Durrieu, *Un grand enlumineur parisien*, p. 76-77). Quant au cinquième, un *petit livre du Trésor de Jean de Meung* (*Inventaires de Jean, duc de Berry*, édition Guiffrey, article A 1238), toute trace en est perdue.

(2) Ainsi nous savons que la comtesse d'Armagnac a reçu de son père le duc de Berry des *Chroniques de France* (passées dans la suite au duc Jacques de Ne-

y a une période obscure de dix ans, pour laquelle les pièces comptables font défaut. Dans ce long intervalle, le duc Jean de Berry a pu acquérir, puis donner ensuite à d'autres personnes, bien des objets dont la trace a disparu en même temps que les inventaires perdus.

Tel est certainement le cas pour notre *Josèphe*. Ce manuscrit n'est pas mentionné dans l'inventaire de 1401-1403; il ne l'est pas dans la série des documents qui s'échelonnent entre 1413 et 1416; il ne l'est pas davantage dans l'inventaire après décès du duc Jean de Berry. Que conclure de là, sinon que cet exemplaire des *Anciennetés des Juifs selon Josèphe,* dont l'aspect indique cependant nettement comme date le début du quinzième siècle (1), a dû parvenir au duc de Berry seulement après 1403 et qu'il a été aliéné par le même duc avant 1413. Au bénéfice de qui se fit cette aliénation? Sans aucun doute, ce fut au profit d'un des membres de la maison d'Armagnac, puisque le volume est arrivé au duc de Nemours, et que, pour tous les cas analogues de manuscrits ayant appartenu successivement au duc Jean de Berry et au duc Jacques de Nemours, les documents, quand ils subsistent, nous montrent que la transmission s'est toujours opérée par le canal de la maison d'Armagnac. Nous avons, d'ailleurs, un exemple tout pareil. Un manuscrit des *Chroniques de France* « escript de lettres de court », que nous savons de source certaine (2) avoir été donné, précisément durant cette période de 1403 à 1413, à la comtesse Bonne d'Armagnac, est parvenu, comme notre *Josèphe,* à Jacques, duc de Nemours (3).

Ce duc de Nemours était bien digne de recueillir les beaux manuscrits de son arrière-grand-père. Chez lui, en effet, réapparurent, comme par atavisme, les goûts de bibliophile du vieux duc Jean de Berry. De même que son aïeul, il inscrivait de sa main, sur ses livres, une marque de propriété signée de son prénom : JAQUES; et, comme sa bibliothèque était répartie entre plusieurs de ses résidences, il fixait aussi la destination des volumes par l'une ou l'autre de ces indications : *pour Carlat, pour Castres, pour la Marche.* Nous avons dit que le second tome de notre *Josèphe* porte la première de ces indications : « pour Carlat. »

Ce n'est pas seulement par ces *ex-libris* que s'est manifesté l'amour de Jacques d'Armagnac pour les beaux manuscrits. Ses prédilections nous sont attestées aussi par une série de superbes volumes qu'il a fait décorer à ses frais. Une partie de ces livres furent exécutés entièrement à son intention, le texte en ayant été copié pour lui, par

mours), et que le même duc a donné au fils de la comtesse d'Armagnac, Bernard dit *Cadet,* un exemplaire très bien illustré du *Roman de l'humain voyage* (manuscrit perdu). Mais pourquoi le savons-nous? C'est parce que le manuscrit des *Chroniques de France* était déjà chez le duc de Berry avant 1403 et que, pour le *Roman de l'humain voyage,* le cadeau qui en fut fait à Bernard d'Armagnac ne date que du 28 mai 1416, par conséquent est postérieur à 1413. (Cf. *Inventaires de Jean, duc de Berry*, édition GUIFFREY, articles B 975 et A 930.)

(1) Voir plus loin, le chapitre II, p. 23.

(2) *Inventaire de Jean, duc de Berry*, éd. GUIFFREY, t. II, p. 125, article B 975.

(3) Ces *Chroniques* forment aujourd'hui le ms. français 2608 de la Bibl. nat.

divers calligraphes tels que Michel Gonnot, J. du Ny, Jacob Teneyken, Claude Gentien, Guillaume Olery et Barthelemi Cusinet (1). D'autres manuscrits, au contraire, étaient arrivés à Jacques d'Armagnac déjà tout transcrits et même en partie enluminés. Pour ceux-ci, le duc de Nemours en a fait compléter et dans certains cas rajeunir les miniatures. Nous connaissons, par des documents d'archives, le nom de deux des enlumineurs qu'il employa à ces travaux de grand bibliophile : Évrard d'Espinques, d'origine allemande, que Jacques d'Armagnac attira dans le comté de la Marche, et maître Guillaume Alixandre, qui habita Paris (2). Notre *Josèphe* même nous apprend qu'il s'adressa aussi, comme nous le verrons plus bas, au plus illustre des artistes français de son temps, le peintre Jean Foucquet.

On sait quel fut le tragique destin de Jacques d'Armagnac. Né en 1433, reconnu duc de Nemours par Louis XI en 1461, Jacques entra dans la ligue du Bien public en 1465. Il fit ensuite sa paix avec le roi qui lui donna, par traité, des sûretés pour sa personne. Mais le roi lui gardait une terrible rancune. En 1476, Louis XI envoya son gendre Pierre de Bourbon, sire de Beaujeu, s'emparer du duc de Nemours qui s'était renfermé dans son château de Carlat. Le duc fut fait prisonnier et envoyé à Vienne en Dauphiné. Le roi refusa de le voir, le fit enfermer au château de Pierre-Encise et plus tard transférer à la Bastille. Jacques d'Armagnac fut traduit devant le Parlement de Paris, condamné à mort comme rebelle et décapité le 4 août 1477 au milieu d'une foule immense qui montrait une profonde pitié pour lui, car le duc lui semblait sacrifié beaucoup plus à la vengeance qu'à la justice (3). La légende s'est emparée de cette fin douloureuse et elle a eu son écho dans le théâtre du dix-neuvième siècle, comme le montre le *Louis XI,* jadis si vanté, de Casimir Delavigne.

Avec l'arrestation et la mort de Jacques d'Armagnac, les difficultés commencent pour établir l'historique des deux volumes de notre *Josèphe*.

Pour le tome Ier, une chose est certaine : c'est qu'il a appartenu à ce sire de Beaujeu, Pierre de Bourbon, gendre de Louis XI, que nous avons vu chargé, en 1476, de procéder a la capture du malheureux duc de Nemours. Pierre de Bourbon, nul ne l'ignore, avait épousé Anne de France, la fameuse dame de Beaujeu. En 1488, il devint duc de Bourbon, sous le nom de Pierre II, après la mort de son frère aîné le duc Jean II.

Le passage du volume aux mains de Pierre II de Bourbon est attesté doublement sur le manuscrit. Tout d'abord, les armoiries de Bourbon ont été repeintes sur les armoiries de Jacques d'Armagnac. En même temps, sur le heaume qui surmonte les armoiries, le cimier a été changé au moyen d'un grattage. A la *gerbe* de la famille d'Armagnac, dont la

(1) Voir L. DELISLE, *le Cabinet des manuscrits,* t. I, p. 86-87, et l'intéressant mémoire de M. Antoine THOMAS, *Jaques d'Armagnac bibliophile.*

(2) Maître Guillaume Olery est aussi mentionné, dans le procès du duc de Nemours, comme ayant été occupé par le duc « à escripre et lui *enluminer* et relier des livres ».

(3) Sur la vie du duc Jacques, voir l'excellent travail de M. Bernard DE MANDROT, *Jacques d'Armagnac, duc de Nemours (1433-1477)*, dans la *Revue historique*, année 1890, t. XLIII, p. 276, et t. XLIV, p. 241.

forme se devine encore, on a substitué la *fleur de lis* d'or de la maison royale. En second lieu, au verso du dernier feuillet de texte du volume, dans la colonne de droite, le secrétaire de Pierre II de Bourbon, François Robertet, suivant une règle qui a été appliquée généralement par lui aux plus beaux livres de Pierre II (1) a ajouté une attestation qui a la valeur d'un *ex-libris*. Cette attestation est entièrement de la main de Robertet et se termine par sa signature (2). Elle est ainsi conçue :

Ce livre de Josephus, de Antiquis, est à monseigneur Pierre, deuxiesme de ce nom, duc de Bourbonnoys et d'Auvergne, conte de Clermont, de Fourestz, de la Marche et de Giem, viconte de Carlat et de Murat, seigneur de Beaujeuloys, de Chastel-Chinon, de Bou[r]bon-Lanceys et de Nonay, per et chamberier de France, lieutenant et gouverneur du pays de Languedoc. — ROBERTET.

A côté de cette attestation, sur la colonne de gauche de la page (3), François Robertet, surchargeant de son écriture les derniers mots grattés de la note autographe ci-dessus mentionnée de Jacques d'Armagnac, a tracé encore une autre indication très précieuse dont nous ferons état plus loin :

En ce livre a douze ystoires, les troys premieres de l'enlumineur du duc Jehan de Berry et les neuf de la main du bon paintre et enlumineur du roi Loys XIe, Jehan Foucquet, natif de Tours.

On vient de voir que François Robertet donne à Pierre II le titre de *duc* de Bourbon. Il en résulte que son attestation n'a pas été écrite avant 1488 sur le manuscrit. D'autre part, on ne peut en faire descendre la date plus bas que 1503, année de la mort de Pierre II. Ainsi, c'est dans les dernières années du quinzième siècle, ou tout à fait dans le début du seizième, que nous constatons la présence du tome Ier de notre *Josèphe* entre les mains du gendre de Louis XI.

Le cas de notre volume n'est pas unique. Plusieurs autres très beaux manuscrits qui avaient appartenu à Jacques d'Armagnac sont également devenus la propriété du duc Pierre II de Bourbon (4).

Comment s'est opérée la transmission? Nous manquons de renseignements précis à cet égard; aussi a-t-on pu ou peut-on proposer au moins quatre hypothèses différentes.

Première hypothèse. — L'arrêt prononcé le 10 juillet 1477 contre le duc de Nemours adjugeait expressément au roi les biens du condamné. Dans une lettre du 10 août suivant, Louis XI déclare que tous les biens meubles et immeubles de Jacques d'Armagnac lui sont « obvenus comme confisqués » (5). On pourrait donc croire que notre manuscrit du

(1) Cf. L. DELISLE, *le Cabinet des manuscrits*, t. Ier, p. 171.

(2) L'authenticité de l'écriture et de la signature se prouve par la comparaison avec les autres autographes connus de Robertet.

(3) Voir le fac-similé de la page sur notre planche XXVI.

(4) Mss. français 22, 50, 51, 55 à 58, 93, 113 à 116, 117 à 120, 246, 268 et 1532 de la Bibliothèque nationale.

(5) L. DELISLE, *le Cabinet des manuscrits*, t. Ier, p. 86.

Josèphe est arrivé d'abord aux mains du roi Louis XI. Celui-ci laissa deux enfants qui durent se partager ses biens meubles à sa mort, en 1483, et l'un de ces enfants fut précisément Anne de Beaujeu, femme de Pierre II de Bourbon. Ce serait donc du chef de son beau-père Louis XI et comme mari d'Anne de France que le sire de Beaujeu aurait recueilli le tome Ier du *Josèphe* confisqué sur le duc de Nemours (1). Dans cette hypothèse, Louis XI devrait être inscrit sur la liste des propriétaires successifs du manuscrit, et l'on pourrait se demander, en lisant la note de Robertet qui fait allusion au « bon paintre et enlumineur du roi Loys XIe », si ce n'est pas pour ce souverain que le complément des miniatures aurait été exécuté. Je me hâte d'ajouter que cette dernière conclusion ne me paraît pas acceptable, en dépit du caractère un peu ambigu de la note de Robertet. Je m'efforcerai au contraire de montrer, dans le chapitre v, que c'est bien pour Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, que les miniatures les plus récentes du tome Ier ont été peintes.

Deuxième hypothèse. — Le duc Jacques de Nemours, qui était comte de la Marche et vicomte de Carlat, avait destiné le manuscrit du *Josèphe,* nous le savons par l'indication inscrite de sa main même sur le tome II, « pour Carlat ». Au moment du procès criminel, la vicomté de Carlat fut confisquée par la Couronne; mais elle fut ensuite restituée au fils du malheureux Jacques, Jean d'Armagnac, le dernier de sa race qui ait porté le titre de duc de Nemours. En 1489, ce Jean d'Armagnac vendit les vicomtés de Carlat et de Murat au duc Pierre II de Bourbon. D'après Paulin Paris (2), c'est par suite de cette vente que la bibliothèque des comtes de la Marche, possédée jadis par Jacques d'Armagnac, aurait pu passer à la maison de Bourbon.

Cette hypothèse me semble devoir être rejetée. En effet, l'examen des armoiries ajoutées en surcharge sur certains manuscrits de la bibliothèque de Jacques d'Armagnac passés aux Bourbons, prouve que lesdits manuscrits (3), étaient déjà arrivés à Pierre de Bourbon ou à sa femme Anne de France avant la mort du duc Jean II de Bourbon,

(1) A l'appui de cette hypothèse, on pourrait faire remarquer que, sur un des manuscrits passés de Jacques d'Armagnac à la maison de Bourbon, des *Chroniques de France,* jadis dans la collection Hamilton (no 13 de la vente faite en 1889), l'écusson peint en surcharge sur les armoiries de Jacques d'Armagnac n'est pas celui de Pierre II de Bourbon, mais celui d'Anne de France, fille de Louis XI, tel que cette princesse le portait à l'époque où elle n'était encore que dame de Beaujeu (parti de Bourbon et de France, les armes de Bourbon brisées d'un lionceau mis sur la bande au premier quartier).

Les armes d'Anne de France se trouvent aussi sur un autre des volumes venus aux Bourbons de Jacques d'Armagnac, une *Cité de Dieu* (ms. français 22 de la Bibl. nat.); mais là elles sont sans brisure, se rapportant par conséquent à l'époque où la princesse avait pris le titre de duchesse de Bourbon.

(2) *Les Manuscrits françois de la Bibliothèque du roi,* t. II, p. 58. — Cette opinion a été suivie par Le Roux de Lincy dans son *Catalogue de la bibliothèque des ducs de Bourbon.*

(3) *Roman du Saint-Graal*, ms. français 113 de la Bibl. nationale et *Chroniques de France* provenant de l'ancienne collection Hamilton. Dans ces volumes, les armes de Pierre de Bourbon, mises seules, ou figurant dans le parti des armoiries d'Anne de France, sont encore brisées du lionceau posé sur la bande, forme de blason que Pierre n'a portée, comme cadet, que du vivant de son frère aîné.

décédé en 1488, à plus forte raison donc antérieurement à la vente du comté de Carlat, qui est de 1489.

Troisième hypothèse. — Pierre II a succédé, comme duc de Bourbon, à son frère aîné Jean II. Or, le duc Jean II, qui était un bibliophile, avait épousé en secondes noces, en 1484, Catherine d'Armagnac, fille de l'infortuné Jacques de Nemours, morte sans enfants avant son mari en 1487. On pourrait donc supposer les manuscrits comme notre *Josèphe* passant du duc Jacques, décapité en 1477, à sa fille Catherine d'Armagnac, devenue duchesse de Bourbon (1), de celle-ci à son époux, le duc Jean II de Bourbon, enfin de ce dernier à son frère et successeur Pierre II.

Comme la précédente, cette hypothèse est ébranlée par la constatation que plusieurs volumes ayant appartenu au duc de Nemours étaient déjà entre les mains de Pierre de Bourbon-Beaujeu avant la mort du duc Jean II de Bourbon.

Quatrième hypothèse. — Lorsque Pierre de Bourbon-Beaujeu fut chargé par Louis XI d'arrêter à Carlat le duc de Nemours, il fut secondé dans sa mission par Tanneguy du Châtel, vicomte de la Bellière, et par Jean du Mas, seigneur de l'Isle. Or, un fait est certain : c'est que, parmi les manuscrits ayant appartenu au duc de Nemours, il en est qui sont devenus la propriété de Tanneguy du Châtel (2) et de Jean du Mas (3) ; ces personnages donc ont eu leur part, sous forme de manuscrits, dans les dépouilles opimes de Jacques d'Armagnac. N'est-il pas naturel de penser que leur chef, le sire de Beaujeu, a dû se servir le premier, en gardant pour lui-même le plus gros lot de la bibliothèque mise au pillage? Cette hypothèse me paraît la plus vraisemblable. Elle cadre avec le fait indiscutable de la répartition de certains volumes à des acolytes du sire de Beaujeu. C'était d'ailleurs aussi l'opinion de M. le duc d'Aumale, comme on peut le voir dans l'introduction au *Catalogue des manuscrits de Chantilly* (4). D'après cette théorie, le tome Ier de notre *Josèphe* aurait passé de la librairie de Jacques d'Armagnac dans celle de Pierre de Beaujeu après la ruine du duc Jacques et comme part de butin (5).

(1) Opinion également soutenue par Paulin PARIS, *les Manuscrits françois*, t. II, p. 263.

(2) Tanneguy du Châtel a eu, venant du duc de Nemours, un superbe volume du *Conpendion ystourial* (ms. français 9186 de la Bibl. nationale), le tome III, qui est au Musée Condé de Chantilly, d'un *Miroir historial* dont les tomes I et II sont allés à Pierre de Bourbon-Beaujeu, enfin un *Valère Maxime* traduit en français que j'ai reconnu jadis dans le ms. n° 2544 de la Bibl. impériale de Vienne. — Cf., sur ces manuscrits, P. DURRIEU, *Un grand enlumineur parisien*, p 71, 73 et 75

(3) Jean du Mas a recueilli, parmi les épaves de la librairie du duc de Nemours, un exemplaire des *Chroniques de France* (ms. français 2608 de la Bibl. nationale), et cinq autres volumes qui sont aujourd'hui au Musée Condé de Chantilly, savoir : deux tomes d'une *Bible française*, une traduction de *Tite-Live*, une traduction des *Ethiques d'Aristote*, enfin une *Compilation d'histoire ancienne*. (Au sujet de ces derniers manuscrits, voir le *Catalogue des manuscrits de Chantilly*, t. I, p. VIII.)

(4) *Loc. cit.*

(5) Il y aurait, à la rigueur, une autre hypothèse encore à faire. La Bibliothèque nationale possède une *Vie du Christ*, sans peintures mais d'une très belle exécution

Quoi qu'il en soit, un fait reste indiscutable : c'est que le volume a été possédé par Pierre II, duc de Bourbon.

Pierre II décéda en 1503, laissant comme unique héritière sa fille Suzanne. Cette princesse épousa, en 1505, son cousin Charles de Bourbon, comte de Montpensier, qui, à la suite de son mariage, prit le titre de duc de Bourbon et put hériter des biens meubles de sa femme, parce que celle-ci mourut avant lui, et sans enfants, en 1521.

Charles de Bourbon est célèbre dans l'histoire sous le nom de *connétable de Bourbon*. On sait qu'en 1522 il se révolta contre le roi de France. Poursuivi en justice, il fut condamné comme traître et ses biens furent confisqués au profit de la Couronne. D'après la tradition, c'est par suite de cette confiscation que le tome Ier de notre *Josèphe* serait entré, pour n'en plus sortir, dans les collections royales de France.

Il est établi en tout cas, par les documents, que, parmi les objets mobiliers saisis pour le roi sur le connétable de Bourbon, figuraient ses livres qui se trouvaient à Moulins. Un commissaire du roi, Pierre Antoine, fit le récolement desdits livres le 19 novembre 1523, en s'aidant de deux inventaires antérieurs dont il eut communication par Mathieu Espinete, chanoine de Moulins, libraire et commis à la garde des livres du duc de Bourbon (1). L'état vérifié par Pierre Antoine en 1523 mentionne, outre un *Josèphe* en *latin,* dont nous n'avons pas à nous occuper, deux volumes ainsi désignés :

« Le livre de Josephus en françoys, à deux fermaus d'argent doré. »

« Le livre de Josephus, de Geneze et Suétone, à deux fermaus d'argent doré (2). »

Au premier abord, on pourrait croire à la présence de deux volumes contenant les écrits de Flavius Josèphe. Mais, dans le « livre de Josephus, de Geneze et Suétone », il faut certainement reconnaître un exemplaire d'une compilation historique, à laquelle M. Paul Meyer a consacré, en 1885, dans la *Romania*, un très intéressant travail (3). Il n'y avait donc en réalité, parmi les livres saisis à Moulins, qu'un seul *Josèphe* en *français*. L'opinion commune est que ce volume correspond à notre tome Ier. Quant à notre tome II, il n'y a rien, dans la liste des livres saisis à Moulins, qui puisse s'y rapporter.

A l'époque où les livres du connétable de Bourbon furent confisqués, la plus grande partie de la bibliothèque du roi était conservée au château de Blois. En 1544, les livres de

matérielle (ms. français 29), qui a appartenu successivement au duc de Nemours, puis à la duchesse de Bourbon, Jeanne de France, femme du duc Jean II et sœur du roi Louis XI. Un épisode du procès du duc de Nemours (publié par M. Antoine THOMAS, *Jaques d'Armagnac bibliophile,* p. 638) nous apprend que c'est par suite d'un don du duc de Nemours que cette *Vita Christi* (ainsi dénommée dans le volume même) est arrivée à Jeanne de France. Ne serait-ce pas en vertu de cadeaux analogues que d'autres manuscrits du duc de Nemours auraient pu arriver à Pierre de Bourbon, sire de Beaujeu, ou à sa femme Anne de France? Mais alors je ne vois pas comment on s'expliquerait le cas des trois volumes du *Miroir historial* dont deux tomes seulement sont venus à Pierre de Bourbon, tandis que le troisième est allé à Tanneguy du Châtel.

(1) L. DELISLE, *le Cabinet des manuscrits*, t. Ier, p. 165.

(2) LE ROUX DE LINCY, *Catalogue de la Bibliothèque des ducs de Bourbon* (page 32 du tirage à part), articles numérotés 4 et 5.

(3) Paul MEYER, *les Premières compilations françaises d'histoire ancienne*.

la librairie de Blois furent transportés au château de Fontainebleau où ils furent réunis à ceux qui s'y trouvaient déjà. Notre tome Ier du *Josèphe* a-t-il passé par Blois? Dans ce cas, il aurait dû être inscrit parmi les *Josèphe* énumérés, au moment du transfert à Fontainebleau des livres de Blois, dans un inventaire dressé en 1544 (1). Ou bien, au contraire, a-t-il été, avec le reste des livres du connétable de Bourbon, envoyé directement de Moulins à Fontainebleau? Dans un état assez informe des livres de Fontainebleau (2), dont la date a été discutée, mais que certains érudits estiment avoir été dressé vers 1560, on voit mentionné, parmi « Divers historiens in magno folio », un volume de « l'Ancienneté des Juifs (3). » Ce pourrait être, à la rigueur, notre tome Ier.

De Fontainebleau, la Bibliothèque du roi fut amenée à Paris à la fin du règne de Charles IX. Après une période obscure et qui fut fort troublée au temps de la Ligue, Nicolas Rigault, placé à la tête de la Bibliothèque en 1617, dressa un catalogue qui fut achevé en 1622. Dans ce catalogue, nous trouvons enregistré, cette fois d'une façon certaine, notre tome Ier. Il est ainsi désigné : « Quatorze livres de l'Antiquité judaïque de Josèphe, en françois, » coté : n° 95 (4). Après avoir reçu plus tard le n° 405 dans l'inventaire de Dupuy, en 1645, et le n° 6891 dans l'inventaire de Clément, en 1682, le volume est devenu finalement, à la Bibliothèque nationale, le n° 247 du fonds français.

Quant au tome II, il a, comme le tome Ier, appartenu successivement au duc Jean de Berry et à Jacques d'Armagnac, duc de Nemours; on l'a vu par les *ex-libris* autographes de ces deux princes. Après le duc de Nemours, nous entrons dans l'obscurité. Rien n'indique que le volume ait passé avec le tome Ier au duc de Bourbon, Pierre II. On ne le retrouve pas mentionné en 1523 sur l'état des livres du connétable de Bourbon saisis à Moulins. Les deux tomes ont donc été séparés de très bonne heure. Je me crois même fondé à penser que cette séparation remonte aux événements qui ont accompagné la ruine de Jacques d'Armagnac. Il est certain, en effet, que, parmi les manuscrits de

(1) Bibl. nationale, ms. français 5660. — On trouve dans cet inventaire les indications suivantes, relatives à des écrits de Josèphe :

« Josephus, *de Bello judaico*, couvert de veloux viollet » (fol. 29 verso du ms. 5660).

« Liber Flavii Josephy, [*de*] *Judeorum antiquitatibus*, couvert de veloux viollet, » à quoi une main postérieure a ajouté « grand vol. » (fol. 32 du ms.).

« *Liber antiquitatum* Josepy, couvert de veloux tanné » *(ibid.)*.

« *Historiarum* Josephy, couvert de cuir tanné » (fol. 32 verso).

« Josephus, *de Antiquitatibus*, couvert de cuir tanné » *(ibid.)*.

« Flavii Josephi *Historia antiquit.* Cuir tanné » *(ibid.)*.

« Ung autre livre de parchemyn, couvert de veloux rouge, intitulé : Josephus, de la *Bataille judaïcque*. »

Il ne semble pas qu'aucune de ces mentions puisse s'appliquer, tout au moins d'une manière indiscutable, à notre tome Ier.

(2) Bibl. nat., ms. français 5585.

(3) Ms. français 5585, f° 39 verso. — Le même état mentionne encore d'autres exemplaires des écrits de Josèphe. Mais aucun ne paraît pouvoir se prêter à une identification avec notre tome Ier. Ils sont en latin, ou bien ils ne contiennent que la « Bataille judaïque », ou encore sont un « second volume ». Enfin c'est parmi les livres *italiens* qu'est rangé un « Josephe, de l'antiquité judaïque », inscrit au fol. 98 de l'état.

Le ms. français 5585 renferme encore une liste des livres délaissés par la reine de France, Catherine de Médicis, en 1589. Un « Josephi, *Antiquitates* » est inscrit sur cette liste (fol. 154 verso).

(4) Cette cote, comme celles des inventaires postérieurs de 1645 et 1682, a été inscrite sur la première page du manuscrit.

la librairie du duc de Nemours, il en est, comportant plusieurs tomes, qui ont été alors disséminés. Nous en avons un exemple dans un très beau *Miroir historial* qui avait été exécuté pour le duc de Nemours en personne. Ce *Miroir historial* comprenait trois volumes. De ces trois volumes, les deux premiers sont arrivés à Pierre II de Bourbon et ont passé plus tard dans la Bibliothèque du roi (1). Le troisième n'a pas suivi le sort des deux autres; il est resté dans la part de Tanneguy du Châtel (2). Jamais Pierre II de Bourbon ne l'a possédé; jamais non plus il n'est entré dans les collections royales de France. Il a fini par être retrouvé en Angleterre par M. le duc d'Aumale, après avoir, paraît-il, été longtemps conservé en Suisse (3).

L'Angleterre intervient également dans l'histoire du tome II de notre *Josèphe*. Nous savons, par une note inscrite sur le livre même, qu'en 1750 (ou peut-être 1756), le volume était à Londres, dans une certaine bibliothèque Palmer (4). En 1814, on le revoit, toujours à Londres, inscrit dans le catalogue de la vente Towneley où il figure sous le n° 888. A cette époque, le manuscrit était encore orné de plusieurs miniatures. Puis, nouvelle éclipse de près de quatre-vingt-dix ans, jusqu'en 1903, où un amateur anglais de manuscrits à miniatures, aussi passionné que fin connaisseur, M. Henry Yates Thompson, eut le mérite de reconnaître et la bonne fortune d'acquérir le volume dans une vente faite par la maison Sotheby du 16 au 21 mars (n° 701 du Catalogue) (5).

A ce moment, le manuscrit n'était plus dans le même état qu'en 1814, à l'époque de la vente Towneley. Des peintures qu'il avait contenues jadis, et dont la note inscrite au temps de Jacques d'Armagnac fixait le nombre à treize, il n'en contenait plus qu'une seule, placée en tête du volume. En examinant plus attentivement le livre, on pouvait constater que douze feuillets y avaient été coupés, pris chacun à un endroit où une division du texte appelait la présence d'une illustration.

(1) Les deux premiers tomes forment les mss. français 50 et 51 de la Bibl. nationale. Ce *Miroir historial* a été déjà mentionné ci-dessus, p. 17, notes 2 et 5.

(2) *Catalogue des manuscrits de Chantilly*, t. Ier, introduction, p. VIII, en note.

(3) Voir sur ce volume : P. DURRIEU, *Un grand enlumineur parisien*, p. 73-74.

(4) On lit, en effet, sur un feuillet de garde en papier, rajouté au volume, ces mots : « Bibliotheca Palmeriana, Londini, 1750 *ou* 1756 (le dernier chiffre douteux). » Une mention analogue, avec la date 1747, est inscrite sur le ms. 179 du Fitzwilliam Museum de Cambridge.

M. Seymour de Ricci a bien voulu me signaler un manuscrit en deux volumes d'un *Josèphe* en français, qui se trouvait à Amsterdam, chez Pierre-Antoine Crevenna, en 1776 (Catalogue de Crevenna, de 1776, Amsterdam, in-4°, 6 vol., t. V, p. 96), et qui fut vendu avec la collection Crevenna, en 1789, sous le n° 5880 (Catalogue de 1789, Amsterdam, in-8°, 5 vol., t. IV, p. 39-40). Cet exemplaire était constitué par la réunion factice de deux tomes, qui n'étaient ni du même format ni de la même écriture Le tome II contenait les mêmes matières que notre tome II venant des ducs de Berry et de Nemours, et, comme lui encore, était illustré de treize miniatures. Mais le Catalogue Crevenna dit que les miniatures couvraient environ les deux tiers de la page. Il ne semble donc pas possible de reconnaître en lui le volume de la bibliothèque Palmer, vendu plus tard, en 1814, dans la vente Towneley, et devenu aujourd'hui le mss n° 21013 du fonds français des nouvelles acquisitions à la Bibl. nationale, puisque, dans ce volume, il n'y a qu'une seule miniature couvrant une semblable surface et que les autres ne sont que de petites images.

(5) Voir, à ce propos, L. DELISLE, *Une œuvre nouvelle du peintre Jean Foucquet*, et la belle publication de M. H. Yates THOMPSON, *Fac-similes of two « Histoires » by Jean Foucquet from vols. I and II of the Anciennetés des Juifs*.

M. H. Yates Thompson, devenu possesseur du tome II de notre *Josèphe*, fit appel aux savants du monde entier pour l'aider à retrouver les douze feuillets égarés. M. Geo. F. Warner, conservateur des manuscrits du Musée britannique, découvrit dix de ces feuillets, en 1905, dans les collections du roi d'Angleterre, au château de Windsor (1). Il ne manque plus maintenant que deux feuillets (2) pour que l'exemplaire soit absolument complet.

M. Léopold Delisle, dans une communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 23 février 1906, M. H. Yates Thompson, dans un article publié par le *Burlington Magazine* en mai 1906, sous ce titre : *le Roman d'un livre* (3), et après eux un grand nombre de journaux quotidiens ou de revues (4), ont raconté les faits qui s'ensuivirent, faits aussi honorables pour l'Angleterre qu'intéressants pour la France. S. M. le roi Édouard VII, considérant que le tome I[er] du *Josèphe* était à la Bibliothèque nationale de France, où il avait toujours été regardé comme un des joyaux des collections (5), se prêta à une combinaison à laquelle M. H. Yates Thompson acquiesça de son côté. Les dix feuillets retrouvés à Windsor furent réintégrés dans le volume acquis en 1903 par M. H. Yates Thompson, et S. M. le roi d'Angleterre vint en personne, le 4 mars 1906, remettre le manuscrit ainsi restauré entre les mains de M. Fallières, président de la République, pour être offert à la Nation française comme un témoignage de l'entente cordiale entre les deux pays.

C'est ainsi que l'exemplaire des « Anciennetés des Juifs selon Josèphe », provenant des ducs Jean de Berry et Jacques de Nemours, se trouve de nouveau et pour toujours, espérons-le, reconstitué par le rapprochement de ses deux tomes, après une séparation des volumes qui a duré plus de quatre siècles.

Faisons un vœu pour que le détenteur ou les détenteurs des deux derniers feuillets qui manquent seuls encore dans le tome II du *Josèphe* les reconnaissent, et qu'imitant l'auguste exemple de S. M. le roi Édouard VII et le généreux désintéressement de M. H. Yates Thompson, ils veuillent un jour réintégrer les absents à leur place légitime dans le manuscrit!

(1) Voir, dans les *Comptes rendus* de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de 1905, p. 523-525, une communication de M. L. DELISLE faite à la séance du 15 septembre 1905. — Les feuillets retrouvés à Windsor faisaient partie d'un lot de miniatures découpées jadis offertes à la reine Victoria.

(2) Nous donnerons plus loin, chap. II, des détails sur ces deux feuillets encore égarés

(3) *The romance of a book.*

(4) Voir, notamment : H. OMONT, *Antiquités et Guerre des Juifs offerts à la Bibliothèque nationale par le roi d'Angleterre* (dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*) et P. DURRIEU, *les Antiquités judaïques de Josèphe à la Bibliothèque nationale* (dans la *Gazette des Beaux-Arts*).

(5) J'emprunte ces expressions à l'article de M. Yates THOMPSON dans le *Burlington Magazine*.

CHAPITRE II

DESCRIPTION DES MINIATURES CONTENUES DANS LES DEUX VOLUMES DES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES »

Les deux volumes dont nous venons de retracer l'histoire sont d'un format analogue à l'in-folio. Le tome Ier (ms. français 247), recouvert d'une reliure de maroquin citron aux armes de Louis XV, comprend trois cent onze feuillets de parchemin mesurant en moyenne 405 millimètres de hauteur sur 290 millimètres de largeur. Le tome II (n° 21013 des manuscrits du fonds français des nouvelles acquisitions) porte une reliure en maroquin rouge qui paraît avoir été exécutée en Angleterre, au dix-huitième siècle. Ce volume comptait originairement trois cents feuillets, dont deux cent quatre-vingt-dix-huit sont encore dans le manuscrit, tandis que deux autres restent à retrouver. Dans ce second tome, les feuillets plus profondément entamés par le couteau des relieurs ne mesurent plus que 375 millimètres de hauteur sur 270 millimètres de largeur. Mais, d'un volume à l'autre, les dispositions matérielles sont les mêmes. Le texte est semblablement disposé sur deux colonnes, à trente-six lignes à la page, avec les mêmes proportions pour la hauteur et la largeur des colonnes. L'écriture est de la même forme et de la même grosseur. En un mot, les deux volumes offrent bien l'aspect de deux tomes d'un même exemplaire, exécutés à la même époque, dans le même atelier de copiste, et destinés de tout temps à se compléter l'un l'autre (1).

Il y a également similitude de style décoratif, entre les deux tomes, pour les grandes initiales en couleurs et or bruni, qui ouvrent chacun des vingt-sept livres dont se compose le texte, et pour les ornements qui accompagnent les images. D'après le caractère de l'écriture et les détails des ornements, on peut affirmer que c'est dans les premières années du quinzième siècle que l'exemplaire a été transcrit et qu'il a reçu sa décoration marginale (2).

(1) Cf. L. DELISLE, *Une œuvre nouvelle du peintre Jean Foucquet*, p. 266.

(2) On peut remarquer, par exemple, à l'appui de cette assertion, que, dans les angles des encadrements marginaux, on rencontre encore les dragons stylisés, rappelant le quatorzième siècle, mais que ces dragons

En copiant le texte du tome Ier, le calligraphe a réservé, en tête du *Prologue* par lequel s'ouvre le volume, la place d'une petite image dans l'intérieur de la lettre initiale C dudit prologue. Cette place a été remplie par une peinture, malheureusement très usée, montrant un auteur assis et occupé à écrire sur un pupitre, en consultant des livres disposés devant lui sur un meuble tournant (1). Cet auteur est vêtu d'une longue robe dorée et porte sur la tête un bonnet rouge et or, de la forme conique qui fut de mode, en France, sous les rois Charles VII et Louis XI.

Après cette petite image, le copiste ou les copistes avaient encore ménagé dans le volume, en tête de chacun des livres I à XIV des *Antiquités judaïques*, l'espace nécessaire à une grande miniature-frontispice, couvrant une largeur égale à celle occupée par les deux colonnes du texte réunies, et mesurant en moyenne 210 millimètres de hauteur sur 180 millimètres de largeur.

La première de ces miniatures (2), ouvrant le livre Ier des *Antiquités judaïques*, représente le mariage d'Adam et d'Ève, célébré par Dieu le Père dans le Paradis terrestre. Le Père éternel, vêtu d'une robe d'or, unit les mains des deux époux debout devant lui et semble les couvrir de sa protection, en étendant derrière eux son grand manteau, de couleur rose, à doublure bleue, dont les extrémités sont soutenues par deux anges volants, l'un habillé de bleu, l'autre de rose. Le Paradis est rempli d'animaux divers, parmi lesquels on peut remarquer deux ours, dessinés en bien plus petites proportions que les figures humaines. Une muraille flanquée de tours et peinte en mauve rosé enserre ce jardin d'Éden, d'où une fontaine épand des eaux qui s'écoulent au dehors en un grand fleuve. Ce fleuve est rempli de poissons, et des cygnes y nagent. Au-dessus de ce tableau central, se courbe en demi-cercle une sorte d'arc-en-ciel portant les six premiers signes du zodiaque, le tout modelé en or, ton sur ton, avec des reflets rouges. Sous cet arc, derrière les figures du groupe principal, s'ouvre le ciel, traversé par les rayons du soleil et tout semé de nuages aux tons argentins. Plus haut que le zodiaque, dans un petit tympan semi-circulaire qui forme saillie sur le bord supérieur du cadre de l'image, apparaît une seconde fois Dieu le Père, en robe rose et manteau bleu, et vu seulement en buste. Il bénit de la main droite et tient de la main gauche un compas d'architecte dont les branches s'appuient sur le soleil. Derrière lui, s'irradie une gloire où l'on distingue vaguement des chérubins modelés en rouge et or. Enfin, dans les deux angles en forme d'écoinçons, compris entre l'arc du zodiaque et le tracé du cadre rectangulaire, sont deux anges portant des instruments de travail; celui de

alternent avec des bouquets de palmes, en forme de feuilles d'acanthe recourbées sur elles-mêmes, et ayant leurs deux faces peintes de couleurs différentes. C'est là un motif qui n'apparaît dans les manuscrits français qu'à l'époque des dernières années de la vie du duc Jean de Berry, de 1404 à 1413 environ

(1) Cette petite image est reproduite sur notre planche XXVII, n° 1.

(2) Planche I de notre ouvrage. — Fol. 3 du manuscrit

gauche (en tunique blanche et manteau vert) est muni d'une vrille, celui de droite (en tunique blanche et manteau gris-bleu) d'un marteau de tailleur de pierre. Deux autres anges analogues sont peints au-dessus et en dehors du cadre; l'un (en dalmatique rose avec des ailes vertes) tient la fusée d'un treuil à monter les pierres; l'autre (en robe blanche avec des ailes bleues) porte une équerre (1).

Tout autour de la page, encadrant à la fois la miniature et la portion de texte qui se trouve au-dessous, court une large et riche bordure. Le principe général de cette bordure concorde avec le style de décoration que l'on retrouve dans le reste du manuscrit; mais, en examinant les choses de plus près, on distingue qu'il y a eu des remaniements. Dans ces parties modifiées rentrent : d'une part, les deux figures de jeunes femmes coiffées de grands hennins à double corne, peintes sur la marge extérieure de droite (2), qui tiennent la bannière et le heaume de Jacques d'Armagnac, et, d'autre part, les armoiries placées au-dessous du texte avec leurs supports de sirènes et d'hommes sauvages (3).

La grande miniature initiale du livre II des *Antiquités judaïques* (4) est consacrée à l'histoire du patriarche Joseph, fils de Jacob, qui est racontée dans ce livre aux chapitres 2 et 3. L'image est disposée dans un sens, si j'ose dire, épisodique. J'entends par là qu'elle présente plusieurs épisodes successifs d'une même histoire, juxtaposés dans un seul et même tableau. Dans la partie supérieure de ce tableau, au centre, les frères de Joseph vêtus d'habillements clairs, où dominent le rose, le bleu pâle, le vert tendre, le vermillon et le mauve, sont assis dans la campagne, gardant leurs troupeaux. Plus à gauche, une femme, en bleu, sortant d'une espèce de château, envoie le jeune Joseph (5) retrouver ses frères, pour leur apporter des provisions. Au premier plan, à gauche, Joseph va être précipité dans une citerne. A droite, des marchands orientaux, qui « venaient de Galaad avec leurs chameaux », emmènent sur un de ces chameaux Joseph qui leur a été vendu par ses frères, tandis que, plus en avant, un des marchands (6) paye à deux des frères le prix de l'infâme marché.

L'auteur de la miniature a visiblement cherché un caractère de couleur locale. Du côté où se dirigent les marchands, emmenant Joseph en Égypte, il a placé un bras de

(1) C'est dans le chapitre III que nous traiterons pour cette miniature, comme d'ailleurs pour toutes les autres, la question du caractère esthétique. Disons seulement dès maintenant que cette représentation du mariage d'Adam et d'Ève semble avoir été comme de style dans les manuscrits enluminés des traductions de Josèphe. Nous la retrouvons, par exemple, dans l'autre *Josèphe* du duc Jean de Berry, celui qui forme aujourd'hui le ms. français 6646 du fonds français de la Bibliothèque nationale.

(2) De ces jeunes femmes, celle qui tient la bannière est en robe bleue avec une coiffure rouge semée de pois d'or; celle qui a dans les mains le heaume surmonté de la *gerbe* des Armagnac est habillée de rose avec une coiffure verte.

(3) Voir plus haut, chapitre Ier, p. 10.

(4) Planche II. — Fol. 25 du manuscrit.

(5) Dans les différents épisodes, le jeune Joseph est toujours représenté vêtu d'une tunique verte.

(6) Celui-ci porte une robe verte avec un manteau rose. Dans les vêtements des autres marchands, les notes dominantes sont le rose, le mauve, le bleu et le vert clair.

mer pour indiquer la mer Rouge. Cette mer est peinte d'un ton rouge foncé éclatant. Le procédé est d'une grande naïveté. Mais l'artiste a été plus heureux dans la tentative qu'il a faite pour donner des costumes, et jusqu'à des types ethniques franchement orientaux à ses marchands, parmi lesquels figure même un nègre.

J'appelle encore l'attention sur le détail d'un ours qui se promène au bord de la mer, tout à fait à l'arrière-plan. Nous retrouverons deux ours dans la miniature suivante, et nous avons déjà vu des ours et des cygnes dans la miniature du livre I[er]. Or, on sait que les ours et les cygnes constituaient des emblèmes propres au duc Jean de Berry.

La miniature qui ouvre le livre III des *Antiquités judaïques* (1) est également comprise dans ce sens que j'appelle épisodique. Elle se rapporte à l'histoire des Hébreux errant dans la presqu'île du Sinaï après la sortie d'Égypte. A l'arrière-plan s'étend la mer Rouge, figurée comme dans la précédente peinture. Un peu plus en avant, c'est l'épisode des Israélites campés dans le désert et creusant des puits où ils ne trouvèrent d'abord que des eaux amères (*Antiquités*, III, 1). Dans le camp des Hébreux, les tentes sont surmontées de cinq pennons armoriés, et, circonstance très intéressante, lesdits pennons sont aux armes du duc Jean de Berry. Au premier plan sont juxtaposées deux scènes. L'une, relativement secondaire, placée sur la gauche, montre des Hébreux à genoux devant le tabernacle qui abrite les tables de la loi (2). La seconde scène, beaucoup plus importante par le nombre des personnages et l'espace qu'elle occupe dans l'image, semble bien consacrée à un événement raconté dans la Bible et rapporté par Josèphe au commencement du chapitre 2 de son livre III. Nous y reconnaissons, suivis de leur armée, les cinq rois Amalécites qui s'efforcèrent d'entraîner les populations du pays à combattre avec eux contre les Hébreux. Des cinq chefs Amalécites, trois sont montés sur des chameaux. Le premier, vu de profil (3), a le type mongol accentué, et ses longs cheveux tressés forment une queue à la manière chinoise. Deux autres chefs (4) sont à cheval, et nous retrouvons encore le type mongol dans leurs visages aux moustaches tombantes. D'une façon générale, d'ailleurs, dans toute la miniature, les costumes sont très empreints d'orientalisme (5). Citons notamment, à cet égard, les vêtements des deux personnages (6) qui devisent, assis devant l'une des tentes du camp.

(1) Planche III. — Fol. 49 du manuscrit.

(2) L'édicule est modelé en rose, avec des parties bleues dans la toiture. — La description du tabernacle est donnée par Josèphe, *Antiquités*, III, 6.

(3) Ce personnage porte un vêtement verdâtre, un manteau mauve et un chapeau bleu à retroussis rouges. Son voisin de droite est vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu. Enfin le troisième des chefs montés sur des chameaux est habillé de rose.

(4) L'un d'eux, monté sur un cheval noir, porte une tunique blanche et un chapeau pointu rouge. L'autre, dont le cheval est blanc, est vêtu de bleu et coiffé d'une sorte de bonnet chinois blanc à revers rouges.

(5) Dans ces costumes, les notes de coloris qui dominent sont le mauve, le rose, le jaune, le vermillon, le vert pâle et le bleu. Je signale les boucliers, que deux personnages portent attachés sur leur dos. L'un, un grand pavois rectangulaire, est rayé de bistre et de noir ; l'autre, de forme circulaire, montre un mufle de lion, modelé en bistre, au milieu d'un encadrement noir.

(6) L'un d'eux est en bleu avec bonnet rouge. Le

Différents animaux jouent leur rôle dans cette page. Ce sont, devant les rois Amalécites montés à chameau, deux chiens, finement dessinés ; tout à fait à l'arrière-plan, à gauche, un aigle, éclairé par les rayons du soleil, qui semble dévorer sa proie; plus vers la gauche, deux ours errant sur un rocher ; enfin, à l'extrémité du rocher, un bouc suspendu à un arbre et qui est peut-être le *Bouc émissaire* (*Antiquités*, III, 10).

La quatrième miniature (2) offre une particularité matérielle qui lui est commune avec la première, et qu'on ne retrouve, en dehors de ces deux pages, nulle part ailleurs dans le manuscrit. Le cadre du tableau, au lieu d'être rectangulaire, forme à la partie supérieure une saillie en demi-cercle qui constitue une sorte de petit tympan.

Dans ce tympan apparaît, au milieu d'une gloire de chérubins dessinés en rouge, et sur un fond jaune éclatant, le buste entièrement modelé en or de Dieu le Père coiffé d'une tiare.

L'ensemble du tableau réunit encore deux épisodes différents. Mais déjà, il y a beaucoup plus d'unité dans l'aspect général de l'image. En avant, s'agite une mêlée furieuse, peinte dans une gamme de tons sombres, bruns et violacés, avec quelques notes seulement de rose tirant sur le violet, de bleu éteint, et deux ou trois touches de rouge pour des détails d'armement ou de harnachement. Nous devons voir dans cette mêlée le combat des Hébreux contre les Chananéens (*Antiquités*, IV, 1). Ce combat a lieu au pied d'une paroi de rochers stratifiés et coupés à pic. Au-dessus de ces rochers, s'étend une vaste plaine herbeuse, et sur cette plaine, un peu comme sur la scène d'un théâtre, se déroule le second épisode. C'est l'histoire de la révolte contre Moïse et de la punition céleste de Coré, Dathan et Abiron, princes de la synagogue (*Antiquités*, IV, 3). A gauche, on voit l'intérieur de la synagogue, remplie de prêtres et de lévites. A droite, un groupe d'Hébreux manifeste son effroi, tandis qu'à l'arrière-plan Moïse est en prière. Enfin, au centre, Coré, Dathan et Abiron sont engloutis dans les entrailles de la terre avec plusieurs de leurs partisans, pendant que d'autres rebelles sont dévorés par un feu vengeur, qui tombe du Ciel, au-dessous de la figure de Dieu le Père.

Avec les miniatures des livres V à XIV, c'est-à-dire avec toutes les autres images du tome I[er] de notre *Josèphe*, nous n'avons plus que des compositions traitées suivant la donnée moderne des tableaux d'histoire. Les détails en peuvent être multiples, mais l'action principale est concentrée sur un seul sujet.

Dans cette série de miniatures, celle du livre V de l'ouvrage (2) représente la prise de Jéricho (*Antiquités*, V, 1). Au premier plan, debout sur le terrain brunâtre, Josué, vêtu d'une tunique dorée sans manches passée sur une robe bleue, et coiffé d'un bonnet

second porte un caftan jaune sur une robe d'étoffe rayée de rouge et de vert à reflets jaunes.

(1) Planche IV. — Fol. 70 du manuscrit.
(2) Planche V. — Fol. 89 du manuscrit.

doré, se sert d'un bâton pour donner des ordres. Il fait défiler devant lui et devant quelques autres Israélites rangés à sa gauche (1) une sorte de grande procession. Sept personnages de cette procession, vêtus de robes à capuchons serrées à la taille par des ceintures, sonnent les fameuses trompettes qui firent écrouler les murs de Jéricho (2). Derrière eux, l'arche d'alliance, en or, est portée par quatre lévites revêtus de dalmatiques blanches à empiècements dorés. Sept torches allumées sont levées en l'air auprès de l'arche. Un peu en arrière de celle-ci, au premier plan du tableau, un thuriféraire balance un encensoir d'une main et tend de l'autre la navette à encens, en or comme l'encensoir. Ce thuriféraire a la tête rasée et on le prendrait pour un moine si, dans l'original, son vêtement n'était pas peint en vert, son capuchon en jaune et sa ceinture en bleu. Au delà de la procession, la ville de Jéricho avec ses murs renversés et ses habitants que les Juifs commencent à assaillir.

Ce qu'il faut surtout remarquer dans cette page, c'est la vue de Jéricho et le fond de paysage. Tandis que les personnages du premier plan visent à la couleur historique par le caractère oriental des costumes, la ville de Jéricho apparaît comme une bourgade française du milieu du quinzième siècle. Quant à l'arrière-plan, avec ses coteaux mollement ondulés, ses bouquets d'arbres, ses châteaux et ses villages, il ne rappelle en aucune façon les contrées exotiques, mais au contraire beaucoup la Touraine et les régions avoisinantes.

La peinture placée en tête du livre VI (3) nous montre au premier plan la fin d'un combat acharné. Un des partis est sur le point d'être défait; déjà son chef, en armure dorée, gît sans mouvement au premier plan. Un jeune homme achève de lui trancher la tête après lui avoir ravi sa couronne d'or. Un autre capitaine du parti vaincu, portant une jaquette et des brassarts de ton jaune chamois sur une armure de mailles, lutte encore en brandissant une hache à double tranchant. Mais il n'est plus secondé que par quelques-uns de ses compagnons. Les autres sont étendus morts et mourants ou bien ont tourné les talons pour prendre la fuite. Ce combat s'achève au pied d'une grande roche très escarpée, ayant presque l'aspect d'un cylindre, et non loin d'une rivière. A l'arrière-plan s'enfonce une profonde vallée bordée de collines. Sur la gauche est une ville fortifiée présentant l'aspect d'une cité française, dans l'intérieur de laquelle se voit cependant un édifice circulaire surmonté d'une petite coupole bulbeuse de type plutôt oriental. Un cortège de gens de guerre, qui est figuré en proportions minuscules, s'apprête à

(1) De ces personnages, celui qui est le plus rapproché de Josué porte une tunique verte à capuchon et bordure jaunes, le suivant est habillé en blanc, avec un chapeau doré, et le troisième en bleu, avec des manches et un turban jaunes.

(2) Ces joueurs de trompettes, si on regarde de gauche à droite ceux dont les corps sont visibles, sont vêtus de rose avec capuchon jaune, de vert avec capuchon jaune, de jaune avec capuchon bleu, et de rose avec capuchon jaune.

(3) Planche VI. — Fol. 110 verso du manuscrit.

entrer triomphalement dans cette ville, étendards déployés et trompettes sonnant. Cette troupe, à l'apparence victorieuse, emmène avec elle, sur un char, l'arche d'alliance, assez peu distincte dans une reproduction en noir, mais qui, sur l'original, est peinte en or et peut être ainsi nettement reconnue.

Si l'on s'en tenait à la scène de défaite qui occupe le premier plan, on serait tenté de croire que l'artiste a représenté la mort de Saül et de ses fils dans un combat sur les monts de Gelboé (*Antiquités*, VI, 13). On sait, en effet, qu'un jeune Amalécite vint, à l'issue de la bataille, couper la tête de Saül et lui enlever sa couronne d'or. Mais, à l'arrière-plan, ce que nous voyons, c'est évidemment l'arche d'alliance emmenée par les Philistins vainqueurs dans la ville d'Azot (*Antiquités*, VI, 1), à la suite d'une terrible rencontre où les Hébreux furent battus et perdirent leurs deux chefs, les fils du grand prêtre Heli, tués dans la lutte (*Antiquités*, V, dernier chapitre) (1).

Pour la miniature initiale du livre VII (2), le sujet est très clair. Nous avons sous les yeux David, qui laisse éclater sa douleur et déchire ses vêtements en apprenant la mort de Saül de la bouche du jeune Amalécite qui avait achevé l'infortuné roi vaincu (*Antiquités*, VII, 1). En face de David vêtu d'une robe d'or (3), est agenouillé, en vêtements de bure déchirés, le jeune homme qui apporte la nouvelle et présente, à l'appui de son dire, la couronne et les brassards d'or de Saül. La scène est encadrée dans un admirable paysage, montrant un fleuve qui fuit au loin en se recourbant mollement. Au delà du fleuve, sur la gauche, se dressent des rocs escarpés, figurant les monts de Gelboé au pied desquels s'achèvent la déroute et le massacre de l'armée de Saül. Tout à fait à l'horizon, des sommets de montagnes semblent offrir des traces de neige.

En tête du livre VIII (4) est représentée la construction du temple de Jérusalem par ordre et sous les yeux de Salomon (*Antiquités*, VIII, 3). Le monarque (5) semble présider aux travaux du haut d'une sorte de loggia placée à l'angle d'un palais qui fait face au Temple. Sur le palais, une girouette montre les trois fleurs de lis d'or des armes royales de France (6). Le Temple est figuré sous la forme d'un édifice cubique encore en cons-

(1) Il pourrait sembler étrange qu'on ait représenté en tête du livre VI un combat qui est raconté à la fin du livre V ; mais les conséquences de ce combat sont encore rappelées au début du livre VI. Nous trouverons d'ailleurs, un peu plus loin, quand nous décrirons les images du tome II de notre *Josèphe*, d'autres cas de miniatures qui, placées en tête d'un livre, ont leurs sujets pris, non pas dans ce livre même, mais à la fin du livre précédent.

(2) Planche VII. — Fol. 135 verso du manuscrit.

(3) Parmi les Hébreux qui accompagnent David, celui que l'on voit entre le monarque et le jeune homme agenouillé est habillé d'une tunique blanche sans manches sur une robe rose, avec une ceinture bleue et un chapeau pointu doré. Des deux personnages sur la droite du tableau, le plus rapproché de David porte une robe rose presque entièrement cachée sous un manteau blanc et un bonnet d'or, l'autre porte un manteau bleu et un bonnet violacé.

(4) Planche VIII. — Fol. 163 du manuscrit.

(5) Il porte une robe rose avec une pèlerine d'hermine. Le personnage placé près de lui est en vert.

(6) Dans les habitudes des miniaturistes français du quinzième siècle, les armes royales de France sont fré-

truction. L'âme de cet édifice est en pierre, mais, jusqu'aux trois quarts de la hauteur environ, le bâtiment et tous ses détails sont recouverts d'une couche d'or. Trois grands portails, placés côte à côte, s'ouvrent sur la façade. Un portail semblable est percé sur le retour. L'architecture est la pure architecture française de la seconde moitié du quinzième siècle. Les portes sont surmontées de gables ajourés et très richement garnies de statues. D'autres statues ornent les pieds-droits des piliers, entre les portails. On en voit aussi dans les galeries des étages supérieurs. Sur le sommet de l'édifice se dresse une grande machine à roue pour monter les matériaux. Au premier plan, des ouvriers s'agitent, taillant la pierre, sculptant une statue, évidant une moulure, forgeant un tenon de fer, apportant de l'eau, préparant le mortier (1).

Le palais du roi, bâti en pierres de taille, est d'un ton général violet. La flèche qui surmonte la toiture, le riche encadrement de deux fenêtres, le dôme, recouvrant la loggia où se tient Salomon, sont modelés en or. La flèche et l'encadrement des fenêtres, comme la crête du toit et la girouette, relèvent du même style gothique français que le Temple. Mais, sur le haut d'un perron qui donne accès au palais et que gravit toute une théorie de personnages affairés, on aperçoit, contre la bordure de gauche du tableau, l'angle d'un portique, composé d'un entablement doré reposant sur un chapiteau corinthien, également doré, qui couronne une colonne de marbre bleu. L'architecture de ce portique nous transporte hors de France; elle rappelle, en effet, ce retour aux formes de l'art classique qui se développa avec tant d'intensité en Italie dans le courant du quinzième siècle. Il y a également une apparence italienne dans la loggia, dont les colonnettes supportant le dôme doré sont aussi de marbre bleu.

Dans la miniature qui ouvre le livre IX (2), le milieu du tableau est occupé par un char à quatre roues attelé de chevaux blancs et tendu d'étoffe pourpre (3). Un pennon et une bannière flottent en haut du véhicule, montrant une aigle éployée d'or sur un fond du même ton que la tenture du char (4). Le siège est drapé de rideaux bleus. Encadré par ces rideaux, un roi est assis sur le siège, portant une armure d'or et un

quemment employées, en vertu d'une sorte de convention, pour caractériser, par leur présence sur un édifice, le palais d'un souverain, quel que soit ce souverain, pourvu toutefois que ce ne soit pas un roi païen. Elles se rencontrent utilisées de la sorte dans des manuscrits qui n'ont jamais appartenu à aucun membre de la famille royale de France. Les fleurs de lis, que nous signalons sur la girouette du palais de Salomon, si elles indiquent clairement que le miniaturiste était un peintre français, ne désignent en particulier aucun possesseur du volume. Elles n'ont pas la signification précise qu'offrent, au contraire, les armoiries du duc Jean de Berry surmontant les tentes des Hébreux, dans la miniature reproduite sur notre planche III et qui a été décrite plus haut.

(1) Les vêtements de ces ouvriers sont tenus dans des tonalités assourdies, grises ou brunes. Le terrain est d'une nuance jaunâtre.

(2) Planche IX. — Fol. 194 du manuscrit.

(3) Le peintre a cherché ici à donner l'idée d'une étoffe orientale en disposant, sur le fond, des bandes parallèles dessinées en or qui montrent tantôt des ornements stylisés, tantôt des inscriptions imitant les caractères arabes.

(4) Ces indications héraldiques paraissent être de pure fantaisie. Dans les miniatures françaises du quinzième siècle, l'aigle éployée est souvent utilisée comme une sorte de symbole pour désigner un roi païen.

manteau pourpre. Sa main gauche est armée d'un large glaive; sa droite tient un sceptre. Le char, qui s'apprête à s'engager dans un chemin escarpé, est précédé d'une escorte dont font partie des joueurs de trompette coiffés de turbans. Immédiatement derrière le char sont deux personnages orientaux (1) montés sur des chameaux. Près d'eux, et sous la menace d'un bâton que brandit un autre Oriental à turban (2) placé dans l'intérieur du char, on voit s'avancer, les mains liées derrière le dos, un groupe de prisonniers, attachés ensemble par une corde dont le roi assis sur le char tient l'extrémité dans sa droite. Ces prisonniers portent les mêmes costumes qui particularisent les Juifs de la *Prise de Jéricho* en tête du Ve livre (3). A l'arrière-plan, des collines avec une ville et un château-fort.

Que représente la scène? On pourrait songer au retour triomphal de Josaphat, roi de Juda après sa victoire sur les Moabites (*Antiquités*, IX, 1). Mais d'après les costumes, si les Hébreux jouent un rôle ici, ce rôle est celui de captifs et non de vainqueurs. Il vaut donc mieux adopter une autre interprétation qui a été également proposée, et reconnaître dans ce tableau le roi d'Assyrie, Salmanazar, emmenant en captivité les dix tribus du royaume d'Israël, après avoir vaincu leur roi Osée (*Antiquités*, IX, 15).

Après le royaume d'Israël, ce fut le royaume de Juda qui succomba. La miniature du livre X (4) représente l'épisode principal de cette ruine, c'est-à-dire la prise de Jérusalem et l'incendie du Temple par Nébuzar-Adan, général de Nabuchodonosor (*Antiquités*, X, 11).

Au premier plan, des gens de guerre, en costume du quinzième siècle (5), attaquent et massacrent les malheureux habitants. Au milieu de la mêlée, un chef, couvert d'une armure d'or, couronne en tête et portant son épée haute dans la main droite, apparaît immobile sur un cheval blanc. En arrière, se dressent ce même édifice cubique, représentant le temple de Jérusalem, et ce même palais aux murs violets et aux toitures d'or, placé en face du Temple, que nous avons vus dans la miniature du livre VIII. Les détails d'architecture et les colorations sont identiques. La seule différence, c'est que la construction du Temple est maintenant achevée. Tout l'édifice est revêtu d'or et il a reçu sa toiture en forme de coupole surbaissée sur plan carré (6). En outre, le Temple

(1) L'un est en jaune, avec turban blanc, l'autre en bleu, avec turban jaune.

(2) Le turban est jaune. Le personnage a le corps recouvert d'une cotte de mailles.

(3) Les tons de ces costumes se présentent dans l'ordre suivant, en regardant de gauche à droite : bleu glacé d'or, bonnet à corne blanc — manteau jaune, capuchon blanc — robe verte semée d'or, turban blanc — robe blanche, capuchon jaune — enfin (contre le char) tunique bleue.

(4) Planche X. — Fol. 213 verso du manuscrit.

(5) Les premiers plans sont tenus dans des tons sombres, avec quelques costumes peints en rose violacé ou en bleu terne et certains détails d'armement ou de harnachement figurés en rouge. — Le terrain est formé d'un dallage jaunâtre.

(6) Il semble qu'il y ait aussi une tour, dont la naissance paraît indiquée auprès de la coupole, tout à fait au ras, et vers le milieu de la bordure supérieure de l'image.

est ici séparé de la place publique par une muraille qui dessine un parvis tout à l'entour. Des soldats envahissent le palais par le perron ; d'autres se précipitent, avec des torches à la main, vers le Temple. Déjà l'incendie est allumé dans l'édifice sacré, comme le prouvent les flammes et les tourbillons de fumée qui s'échappent des portes. Au delà du Temple, on aperçoit quelques-unes des maisons de la ville qui, par leurs fenêtres, leurs pignons et leurs toits d'ardoises, nous ramènent à la France du temps de Louis XI. A l'horizon, des collines portent sur leurs sommets une ville et un château.

La miniature du livre XI (1) a pour sujet la *Clémence de Cyrus,* qui permet aux Hébreux de retourner dans leur patrie et d'y rebâtir le temple de Jérusalem (*Antiquités,* XI, 1).

Cyrus, couronne en tête, vêtu d'une robe violette à reflets dorés, siège sur un trône surélevé de quelques marches et drapé d'une étoffe blanche tramée d'or. Le siège est placé sous un dais également d'étoffe blanche. La bordure supérieure du dais est brodée en or de figures d'animaux, dans le style oriental. La tenture qui tombe derrière le roi montre, toujours en or sur blanc, des zones parallèles d'inscriptions imitant les caractères arabes. Sous les pieds du roi se déroule un tapis bleu à franges dorées. De chaque côté du souverain, au bas de l'estrade, sont assis deux Orientaux, vêtus, l'un et l'autre, de longues robes vertes à parements roses, avec turbans de même nuance que les parements. Quelques autres personnages à coiffures orientales sont debout plus en arrière (2). Un groupe de Juifs est agenouillé devant Cyrus (3). Plus à gauche et dans le fond, d'autres Juifs, dont la foule se prolonge en rangs pressés, semblent attendre la décision du souverain.

La scène se passe dans une cour dallée de carreaux jaunâtres, veinés alternativement de vert et de rose, et fermée par une muraille d'un ton général gris violacé. Dans cette muraille, sont enchâssés à intervalles réguliers, suivant une disposition empruntée à l'architecture italienne, de grands rectangles d'un marbre plus rosé. La muraille est percée d'un arc de triomphe, tout à fait à la romaine, également modelé en ton gris violacé. Cet arc est orné de sculptures (4). En avant de l'arc de triomphe, se dresse, isolée, une colonne de marbre gris à veines rosées, surmontée d'un chapiteau corinthien doré. Sur ce chapiteau, par une disposition imitée de l'antique et dont l'Italie

(1) Planche XI. — Fol. 230 verso du manuscrit.

(2) Celui de ces personnages qui est le plus en évidence, portant un chapeau blanc pointu, et adossé contre une des colonnes du portique, est vêtu de bleu; celui qui entoure de ses bras la même colonne est en vert avec turban jaune.

(3) Parmi ces Juifs agenouillés, celui qui est vu de dos, sur la droite du tableau, porte un manteau jaune chamois foncé. Des trois autres placés le plus en évidence, et qui ont des cheveux blancs et des barbes grises, celui qui est le plus rapproché de l'estrade a une robe brune et un manteau bleu; le second est en blanc; le dernier, en robe jaune et manteau bleu.

(4) Sur l'entablement, un bas-relief représente une bataille. Dans l'écoinçon au-dessus de l'arc vole une Victoire ailée.

offre encore aujourd'hui des exemples (1), est posée une statue également dorée. A droite du tableau, un détail important est constitué par le devant d'un portique sous lequel siège Cyrus. Dans ce portique, l'architrave, en pierre d'un ton lie-de-vin, repose sur deux colonnes de marbre rose veiné de bleu. Les bases et les chapiteaux corinthiens de ces colonnes sont de métal doré, ce qui est le cas aussi pour les larges bagues qui cerclent les colonnes à mi-hauteur.

Au delà de la muraille, on aperçoit un paysage sillonné d'une rivière au bord de laquelle sont bâtis une maisonnette et un château perché sur un rocher. Tandis que tous les détails de la cour où siège le roi dérivent de l'architecture romaine ou du style classique italien, la maisonnette et le château sont au contraire tout à fait français d'aspect.

La miniature du livre XII (2) nous montre l'entrée à Jérusalem, non pas d'Antiochus Épiphane, comme l'a dit par erreur un précédent commentateur de l'image (3), mais de Ptolémée Soter, qui laissa traiter cruellement plusieurs Juifs et en emmena beaucoup d'autres en Égypte (*Antiquités*, XII, 1).

Devant un édifice (4), dont la fenêtre ornée d'un encadrement gothique est garnie de plusieurs spectateurs (5), Ptolémée s'avance en armure dorée et manteau bleu, le casque sommé d'une couronne royale (6). Il monte un cheval blanc, dont la croupe est recouverte d'une housse dorée, et est accompagné par un autre cavalier en robe verte et turban bleu.

La pose de Ptolémée, avec son bâton de commandement appuyé sur la hanche droite, rappelle absolument certaines figures équestres de *condottieri* exécutées par des artistes italiens du quinzième siècle (7). Sur la droite, on massacre des Juifs dont plusieurs sont déjà étendus morts (8). Plus en arrière, une grande quantité de gens, les uns à pied, les autres à cheval (9), dont plusieurs habillés en Juifs ou en Orientaux, défilent ou sont massés dans la grande rue d'une ville. Cette ville doit être Jérusalem. Mais ici, comme pour Jéricho dans notre planche V, nous avons sous les yeux une petite ville française, avec ses toits à pignons, recouverts tantôt de tuiles rouges, tantôt

(1) Cf. la colonne avec la statue de saint Théodore sur la Piazzetta de Venise.

(2) Planche XII. — Fol. 248 du manuscrit.

(3) Explication donnée dans le grand ouvrage de CURMER, *l'Œuvre de Jehan Foucquet*

(4) Sur cet édifice et sur un bâtiment voisin sont des girouettes, ne portant aucun ornement.

(5) Le spectateur le plus en vue, qui lève les deux mains, est habillé et coiffé d'une étoffe jaune glacée de rouge

(6) Le sol, dans cette miniature, présente l'aspect d'un dallage de ton brun.

(7) Par exemple l'effigie équestre, peinte par Paolo Uccello, du *condottiere* John Hawkood, qui est au Dôme de Florence.

(8) Le mort du premier plan est en rose avec un manteau bleu. A côté de lui, le personnage qui brandit son sabre est en jaune avec chausses vertes. Sa victime, agenouillée, est habillée de jaune chamois. Les deux autres bourreaux, dans le même groupe, sont l'un en bleu, l'autre en vert avec un bonnet blanc et des chausses roses.

(9) Le cavalier le plus en évidence, vu de dos, est en robe jaune et capuchon bleu. Celui qui chevauche à côté de lui, dont la tête est de profil, est en robe bleue, manteau rose et turban jaune.

d'ardoises. Cependant, l'artiste a eu soin de placer à l'extrémité de la rue, derrière les maisons, le nouveau Temple rebâti avec l'autorisation de Cyrus. Ce Temple, modelé en or, ressemble à celui des planches VIII et X. Toutefois, il est muni de deux tours dépassant à peine le toit, surmontées chacune d'un gros globe doré.

A l'arrière-plan s'étagent les mouvements de terrains d'un paysage accidenté dont quelques crêtes, marquées d'une touche d'or, donnent l'impression d'être caressées par un reflet de soleil.

La miniature du livre XIII (1) représente le combat de Jonathas et Simon Macchabée contre Bacchidès, général de l'armée de Démétrius, sur les bords du Jourdain (*Antiquités*, XIII, 1). A la fin de ce combat, raconte l'historien juif, Jonathas se jeta avec les siens dans le Jourdain, pour le passer à la nage, ce que n'osa faire l'ennemi. Tel est l'épisode traité par l'artiste.

Les figures de guerriers, dont la plupart portent des cottes de mailles, sont modelées dans des tons très estompés. Quelques tuniques sont peintes en rose violacé. Le combattant placé le plus à droite est couvert d'une armure jaune d'or; celui du milieu, vu de dos, a un pourpoint jaune chamois.

Le groupement des personnages est fait avec un grand art. Néanmoins, quand on regarde cette miniature, on est tenté d'oublier les figures pour ne contempler que le paysage qui tient ici une place prépondérante. Plusieurs constructions ou châteaux forts s'y dressent, non loin du confluent de deux cours d'eau qui fuient au loin. Tous ces édifices sont d'architecture française.

Enfin, la dernière miniature du tome Ier de notre *Josèphe*, celle qui ouvre le livre XIV des *Antiquités judaïques* (2), nous montre Pompée, après la prise de Jérusalem par les Romains, pénétrant de force dans le sanctuaire du Temple, mais se refusant édifices sont toutefois par piété à toucher au trésor sacré (*Antiquités*, XIV, 8).

Pompée est debout à l'arrière-plan, sur la gauche du tableau, entre l'autel et le coffre contenant le trésor monnayé que lui montre un des prêtres du Temple. Le triumvir est revêtu d'une armure dorée, ce qui est également le cas pour plusieurs de ses satellites. Tandis que les Romains les plus rapprochés du fond gardent des attitudes calmes, au premier plan s'achève le massacre d'un certain nombre de Juifs dont plusieurs ont déjà succombé. Les costumes des Juifs égorgés donnent successivement, en suivant la composition de gauche à droite, des notes de rouge, de jaune foncé, de bleu, de vert, de rose violacé. Le malheureux à genoux qui implore la pitié d'un des soldats romains porte une tunique jaune chamois avec des manches, une ceinture et des chausses de

(1) Planche XIII. — Fol. 270 verso du manuscrit.

(2) Planche XIV. — Fol. 293 verso du manuscrit.

couleur bleue. Le dallage sur lequel sont étendus les corps est de nuance brunâtre.

Ce qui doit surtout attirer l'attention dans cette miniature, ce sont les détails et le choix des éléments architecturaux. L'autel, tendu d'une étoffe rouge recouverte d'une nappe blanche, est garni de sept chandeliers d'or. Sur ses côtés, à une certaine distance, sont quatre colonnettes supportant des anges qui tiennent des flambeaux, le tout en métal doré. Ces colonnettes sont réunies, deux à deux, par des tringles, sur lesquelles glissent des rideaux verts. C'est là une disposition qui vient des églises françaises. Mais, immédiatement au-dessus de l'autel, l'artiste a eu soin de placer l'arche d'alliance en or, accostée aux angles de grands chérubins, également en or, et reposant sur des colonnes de marbre bleu. On sent là une certaine recherche de la couleur locale. D'autres particularités sont évidemment des souvenirs d'Italie. Tel est le cas pour la balustrade ou chancel qui enveloppe le chœur, et pour les colonnes torses (1) qui supportent une architrave et forment comme une sorte d'enceinte au milieu de l'édifice.

La balustrade est constituée par une série de morceaux de porphyre vert et rose, disposés géométriquement au milieu de montants et de traverses de marbre blanc. Des clôtures de chœur absolument semblables se voient encore en Italie, et en particulier à Rome.

Quant aux colonnes torses, qui nous montrent une disposition très spéciale de zones sculptées alternant avec des zones de cannelures incurvées, elles sont la copie de colonnes réelles, qui se trouvaient, bien avant que la miniature fût peinte, et se trouvent toujours à Saint-Pierre de Rome, les célèbres *Columnæ vitineæ*. Ces *Columnæ vitineæ* sont ainsi appelées parce que, dans leurs sculptures, on voit des pampres de *vigne* (en latin : *vitis*), au milieu desquelles se jouent des petits génies nus et ailés. La tradition, à Rome, veut que ces colonnes viennent du Temple de Salomon, à Jérusalem. Leur imitation est donc ici très justifiée (2). Dans le moderne Saint-Pierre de Rome, les *Columnæ vitineæ* sont dispersées en plusieurs endroits (3); mais dans l'antique basilique, détruite pour faire place à l'œuvre architecturale de Bramante et de Michel-Ange, elles étaient groupées pour constituer un portique qui était placé devant la Confession de saint Pierre, c'est-à-dire qu'elles étaient utilisées d'une manière analogue à l'emploi qui en est fait dans notre miniature.

Le principe de marquer une division dans l'intérieur d'un édifice, au moyen d'une

(1) Ces colonnes, ainsi que l'architrave qui les surmonte, sont dorées. Le grand lustre qui pend au milieu de l'édifice est également doré.

(2) Voir la gravure d'une de ces colonnes dans *le Vatican*, de MM. Goyau, Fabre et Peraté, p. 417. — Cf. sur ces *Columnæ vitineæ*, Eugène Muntz, *les Antiquités de la ville de Rome aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, p. 33.

(3) On sait que ces mêmes *Columnæ vitineæ*, reproduites très exactement dans notre miniature du *Josèphe*, ont été aussi le modèle suivi par le Bernin pour le gigantesque tabernacle de bronze qui surmonte, depuis le dix-septième siècle, l'autel papal dans la basilique de Saint-Pierre de Rome.

architrave reposant sur des colonnes, pouvait aussi être étudié à Rome au quinzième siècle, comme, de nos jours encore, dans le Baptistère de Saint-Jean-de-Latran (1).

*
* *

Passons au tome II et à ses miniatures.

Ce tome II appartient, sans aucun doute possible, au même exemplaire que le tome Ier, et il a été transcrit à la même époque. Mais les dispositions prises en vue de l'illustration, lors de la transcription du texte, ne sont pas identiques dans les deux volumes. Dans le tome Ier, le calligraphe a ménagé en tête de chaque livre des *Antiquités* assez d'espace libre pour qu'on pût y peindre une grande image. Dans le tome II, on n'a prévu qu'une seule grande miniature au début du XVe livre, par lequel s'ouvre le texte copié. En tête de chacun des livres suivants (livres XVI à XIX des *Antiquités* (2) et livres I à VII de la *Guerre des Juifs)*, on a simplement laissé, dans l'intérieur d'une des colonnes du texte, un vide n'ayant que la largeur de cette colonne, soit environ 80 millimètres, et par conséquent ne pouvant recevoir qu'une peinture beaucoup plus petite.

Ce système de faire suivre, dans un volume écrit sur deux colonnes, une grande miniature-frontispice, placée en tête de l'ouvrage, d'une série de miniatures plus petites insérées dans le texte, a été appliqué très fréquemment, dans les ateliers de librairie français au temps du duc Jean de Berry (3). Pourquoi, dans le tome Ier, avait-on agi d'une manière plus luxueuse, en donnant de grandes dimensions aux miniatures de chacun des livres de Josèphe, tandis que dans le tome II on s'en tenait au programme plus restreint que je viens de décrire? Il serait téméraire de vouloir trop expliquer les choses. Néanmoins il est aisé de constater que, sous bien d'autres rapports encore, le tome Ier dénote une plus grande recherche de la somptuosité que le tome II. Ainsi, dans le tome Ier, nous avons, au haut de chaque page, en manière de titres-courants, les numéros d'ordre des livres de l'ouvrage, qui sont brillamment peints en azur et or bruni et enjolivés de filigranes bleus et rouges. Ces titres-courants, dont l'effet décoratif concourt à la beauté du livre, sont totalement supprimés au tome II. Dans le tome Ier, l'or bruni est prodigué dans les tirets qui remplissent le bout des lignes et dans les initiales qui ouvrent chacun des chapitres. En pareil cas, dans le tome II, on n'a employé qu'un or au pinceau, de qualité très inférieure, sinon une poudre de cuivre; le plus souvent même, on a substitué au métal la simple couleur, moins coûteuse. La décoration du

(1) Cf. la gravure publiée dans *le Vatican*, p. 423.

(2) Les *Antiquités judaïques* comprennent encore un XXe livre. Mais, comme on le verra plus loin, aucune illustration n'a jamais été prévue, dans notre manuscrit, pour ce livre XX des *Antiquités*.

(3) Un exemple de cette disposition est précisément fourni par l'autre exemplaire du *Josèphe* en français venant également du duc Jean de Berry, ms. français 6446 de la Bibl. nationale.

tome I[er] a donc été traitée de parti pris avec plus de richesse que celle du tome II. Peut-être supposait-on que les propriétaires de l'exemplaire regarderaient surtout le premier volume et qu'on pouvait ainsi, en quelque sorte, lésiner sur le second. J'ajouterai, à ce propos, que fréquemment dans les manuscrits français contemporains de notre *Josèphe*, il advient que les miniatures placées sur les premières pages du livre sont d'une meilleure main ou plus soignées que celles qui sont peintes plus avant dans le corps du volume, ce qui semble être le résultat d'une pensée analogue.

Tel que nous le possédons aujourd'hui, après la réintégration, dans le volume reconnu par M. H. Yates Thompson, des dix feuillets provenant des collections royales de Windsor, le tome II de notre *Josèphe* nous offre une grande miniature et dix petites. Il manque encore, ainsi que je l'ai expliqué, deux feuillets, portant chacun une miniature.

Sur un de ces feuillets égarés (1) se trouvait comme texte le début du prologue de Josèphe pour la *Guerre des Juifs;* sur l'autre (2), le commencement du VI[e] livre de la même *Guerre des Juifs*, considéré dans le manuscrit comme formant le XXVI[e] livre des *Anciennetés des Juifs selon Josèphe.*

Je me suis demandé si les deux miniatures manquantes étaient de grandes ou de petites images, et j'ai dû me le demander surtout pour la miniature qui illustrait le prologue de la *Guerre des Juifs*, parce qu'il serait naturel qu'une division aussi importante du texte transcrit eût appelé là une image de grande dimension. Avec le bienveillant concours de mon ami M. H. Omont, si expert en de telles matières, j'ai calculé, par la comparaison avec d'autres manuscrits de la même traduction française du *Josèphe*, quelle était l'étendue de la partie de texte copiée sur les feuillets en déficit. Cette partie est tellement longue qu'étant donné la justification des colonnes, le nombre des lignes et le chiffre des lettres susceptibles d'être contenues dans chaque ligne, il me paraît impossible que les miniatures non encore retrouvées soient autre chose que des petites images dans le texte (3).

Pour en revenir aux miniatures qui existent actuellement dans le volume, la première, la seule qui soit une grande image, ouvre le livre XV des *Antiquités* (4).

Au point de vue matériel, elle est disposée de la même manière que les grandes

(1) Dans la numérotation du volume, qui a été faite récemment, on a réservé pour ce feuillet le chiffre 121

(2) Ce serait le fol. 238 de la numérotation récente.

(3) J'ai déjà émis l'espoir que les deux feuillets en question se retrouveraient un jour. Ils seront aisés à reconnaître. Le texte, d'une écriture semblable à celle dont notre planche XVI donne des exemples, y sera disposé sur deux colonnes, chacune d'une largeur d'environ 80 millimètres, avec 36 lignes par colonne. En outre un des feuillets (futur 121) débutera au recto par ces mots : « il eut tenu l'espace de trois ans le royaume » et finira au verso par : « faulses choses contre la vérité de la chose Sy que en leurs escrips ». L'autre feuillet (futur 238) commencera au recto par : « frère qui estoit une grande partie d'obtenir la victoire » et se terminera au verso par : « et sur les saintes portes d'icellui misrent leurs ».

(4) Planche XV. — Fol. 1 verso du tome II du manuscrit.

miniatures des livres II, III et V à XIV dans le tome I[er], c'est-à-dire qu'elle remplit un cadre rectangulaire, tenant en hauteur à peu près les deux tiers de la page et d'une largeur égale à toute celle occupée par le texte. Comme sujet, elle nous montre le roi Hérode rentrant en vainqueur à Jérusalem, où l'on massacre les partisans de son adversaire Antigone (*Antiquités,* XIV, dernier chapitre, et XV, 1).

Au centre du tableau, Hérode, tout cuirassé d'or, la couronne en tête, l'épée nue dans la main, s'avance fièrement monté sur un cheval blanc, dont la tête et le corps sont protégés par des pièces d'armure (chanfrein et bardes) également dorées. Sur la gauche, son armée le suit, tuant au passage de malheureux Juifs. D'autres Juifs sont agenouillés sur la droite, au premier plan. Celui qui est en avant porte une robe jaune, un manteau bleu et des chaussures rouges. Le deuxième est en jaune clair. Chacun d'eux tient à la main un bonnet rouge. Au delà de leur groupe, on voit s'éloigner, chevauchant sur des montures à l'énorme croupe et habillés de jaune foncé, les trompettes de l'armée conquérante (1). Dans le fond, on aperçoit quelques-uns des édifices de Jérusalem, auxquels le peintre a cherché à donner un certain caractère oriental en les couvrant de coupoles surbaissées dorées. Au centre est la Piscine probatique, entourée d'un mur de nuance violette. Derrière la Piscine se dresse le sanctuaire du Temple. Il est précédé d'une balustrade de plaques de porphyre rose et vert encastrées dans des montants dorés, et montre, comme caractéristique principale, une nouvelle imitation des légendaires *Columnæ vitineæ* de Saint-Pierre de Rome. Dans le sanctuaire, l'autel est garni de trois niches d'architecture gothique, modelées en or, dont l'intérieur est vide. Au pied de l'autel, le grand prêtre, qui porte une chape et une mitre à deux cornes en or, balance un encensoir, ayant derrière lui des Juifs en prière.

Cette grande miniature initiale du tome II a beaucoup souffert. Plusieurs de ses parties, surtout dans les fonds, sont devenues indistinctes.

Les dix petites miniatures qui complètent *actuellement* l'illustration du tome II se succèdent dans l'ordre suivant :

1° En tête du livre XVI des *Antiquités* (2), Hérode, avec ses deux fils Alexandre et Aristobule, à genoux devant l'empereur Auguste, à Rome (*Antiquités,* XVI, 1).

Le miniaturiste a fait d'Auguste une sorte de Charlemagne barbu, vêtu d'une dalmatique bleue avec empiècements dorés. Aux deux côtés du siège de l'empereur, placé sous un dais, se tiennent debout des espèces de pages en pourpoints très courts garnis de fourrures (3), et coiffés de bonnets rouges de la forme dite : mortier. Hérode,

(1) Les flammes qui voltigent, attachées à leurs instruments, sont rouges. D'autres notes de rouge sont données, dans la miniature, par des détails de harnachement, et, plus au fond, par la robe du vieillard qui se penche vers la Piscine probatique.

(2) Planche XVI, n° 1. — Fol. 22 du tome II du manuscrit.

(3) Celui qui est à la droite de l'empereur a un pourpoint jaune foncé, l'autre un pourpoint brunâtre.

qui, de sa couronne, salue l'empereur, porte un manteau rose terne sur une robe verte.

La scène se passe dans une sorte de belvédère, à dallage de ton verdâtre, dont la disposition et les détails rappellent l'architecture italienne classique. A travers une baie, coupée par des colonnes supportant le plafond, on aperçoit la mer avec deux navires. Cet arrière-plan est indiqué dans un ton gris très clair.

Suivant une mode très fréquente chez les enlumineurs français de la seconde moitié du quinzième siècle, des inscriptions en lettres capitales romaines sont tracées en divers endroits, par exemple sous l'architrave, sur la bordure du dais et dans l'encadrement du tapis posé sous les pieds d'Auguste (1).

2° En tête du livre XVII des *Antiquités* (2), Hérode, sur les fausses accusations de son fils Antipater, fait conduire en prison, où ils seront mis à mort, ses deux autres fils Alexandre et Aristobule *(Antiquités,* XVI, dernier chapitre de la version française contenue dans le manuscrit; il y a un rappel de cet événement au début du livre XVII.)

Hérode, en robe bleue glacée d'or et pèlerine d'hermine, sceptre en main, couronne en tête, est assis, ayant près de lui Antipater debout, en pourpoint vert et chausses roses. Un massier, vêtu d'un pourpoint de buffle brun et portant sur le côté droit de la poitrine un insigne d'orfèvrerie, emmène les deux malheureux princes captifs. Ceux-ci sont habillés de tuniques mauves, glacées d'or, et de chausses roses. Le dais qui surmonte le fauteuil doré d'Hérode est d'étoffe rose, et le dallage de la pièce d'un ton brunâtre. Sur la corniche du mur du fond court une suite de lettres capitales romaines (3).

3° En tête du livre XVIII des *Antiquités* (4), Auguste nomme Quirinius (le Cyrinus de l'Évangile) gouverneur de Syrie *(Antiquités,* XVIII, 1).

L'empereur Auguste, qui est ici tout rasé (5), se tient debout sur le devant d'un portique modelé en or. Il donne ses instructions à Quirinius qui l'écoute, tête nue, un genou en terre. Un écuyer monté tient en arrière le cheval blanc de Quirinius. L'empereur Auguste a une robe rose et un manteau fourré d'hermine. Les personnages placés derrière lui sont coiffés de bonnets rouges. Quirinius est habillé de bleu avec des parements jaunes. Le dallage sur lequel il s'agenouille est d'un ton brun. Au delà d'un mur qui forme clôture, un très joli paysage s'enfonce vers l'horizon, estompé d'une

(1) Voici ce qu'on peut lire à peu près de ces inscriptions :

Au-dessous de l'architrave : RMPVS R (ici deux lettres indistinctes) RNEPSE PVANER. — Dans l'intérieur de la bordure du dais : ROVS. ARVFARSE. — Sur l'extérieur : AREA. — Sur le bord de la baie, dans le bas RVIVIESNRVM. — Sur le bord du tapis : RMES. PVS. AP, et, en retour : AEM (ou MEA).

(2) Planche XVI, 2. — Fol. 40 verso du tome II du manuscrit.

(3) On peut lire : RVME. PLVS. VARVMP. MFVR.

(4) Planche XVII, 1. — Fol. 65 du tome II du manuscrit.

(5) Nous avons vu que, dans la petite miniature n° 1, il porte au contraire toute la barbe.

sorte de brume d'un ton gris lilas très fin. Des lettres capitales sont tracées sur le seuil du portique (1).

4° En tête du livre XIX des *Antiquités* (2), l'assassinat de l'empereur Caligula par Cassius Chéréas (*Antiquités*, XIX, 1).

L'empereur est mis à mort par trois guerriers, en présence d'une grande foule. Caligula porte une robe violette glacée d'or. Deux des assassins sont en armures de ton doré ou jaune foncé. Celui du milieu est cuirassé de fer noirci. Les personnages placés sur la gauche, un peu en arrière, ont des tuniques vertes et des bonnets rouges. Terrain verdâtre, ciel gris lilas.

Après cette miniature, l'ordre régulier appellerait une image pour le livre XX des *Antiquités*. Par une circonstance inconnue et qui n'est sans doute qu'une étourderie, le copiste a omis de laisser une place vide dans le texte, entre la fin du livre XIX et le livre XX, au verso du folio marqué aujourd'hui 109. Le livre XX débute donc, et a toujours débuté, sans illustration.

Venait ensuite, dans l'état primitif, une miniature ouvrant le prologue de Josèphe pour la *Guerre des Juifs*. Le feuillet qui portait cette miniature et devra être numéroté 121 est, nous l'avons dit, un des deux qui n'ont pas été retrouvés.

5° En tête du livre Ier de la *Guerre des Juifs*, considéré comme formant le livre XXI de l'ouvrage entier auquel on donnait le nom général des *Anciennetés des Juifs selon Josèphe* (3), l'entrée à Jérusalem d'Antiochus Épiphane (*Guerre*, I, 1).

A droite, au premier plan, des guerriers en cottes de mailles massacrent des Juifs. L'Israélite placé le plus à droite est en vert, le cadavre étendu en avant est vêtu de mauve. Le terrain est rougeâtre, comme s'il était inondé de sang. A gauche, un peu en arrière, Antiochus Épiphane portant une armure d'or, avec un manteau mauve, arrive monté sur un cheval blanc, dont le harnachement bleu est rehaussé de bossettes d'or en forme de têtes de lions. Il est suivi d'un groupe de cavaliers également en armures. Au fond, le Temple représenté sous la forme d'un édifice carré (4) de ton doré, dont on ne voit que la partie inférieure. Des guerriers y pénètrent ou en sortent, quelques-uns emportant des vases sacrés en or qu'ils ont pillés.

6° En tête du livre II de la *Guerre des Juifs*, ou livre XXII de l'ouvrage entier dit des *Anciennetés* (5), les funérailles d'Hérode (*Guerre*, I, dernier chapitre).

(1) RVM ROMANO PLVMES.

(2) Planche XVII, 2. — Fol. 91 du tome II du manuscrit.

(3) Planche XVII, 3. — Fol. 123 du tome II du manuscrit.

(4) Nous reviendrons plus loin sur les particularités de son architecture.

(5) Planche XVII, 4. — Fol. 156 du tome II du manuscrit.

Cette miniature, tout en étant d'accord avec le récit de Flavius Josèphe, est extrêmement intéressante au point de vue historique français. Lorsque l'on célébrait les obsèques d'un roi de France, on faisait faire du souverain une effigie, en grandeur naturelle, que l'on revêtait de tous les attributs de la royauté. Le visage était exécuté d'après un moulage pris sur le cadavre, et l'on sait, par les documents, que les artistes les plus en vue étaient appelés à coopérer à ces effigies, dont l'aspect finissait par prendre un saisissant caractère de réalité. Durant ces mêmes obsèques, les officiers de la maison du défunt se couvraient de grands manteaux de deuil, avec capuchons enveloppant la tête et cachant tout le haut du visage. Ils se transformaient en ces *pleurants* que la statuaire du quinzième siècle a maintes fois répétés et que l'on voit encore dans les tombeaux des ducs de Bourgogne, au Musée de Dijon, et de Philippe Pot, au Musée du Louvre. L'artiste appelé à peindre dans notre *Josèphe* les funérailles d'Hérode, s'est inspiré de ces usages. Il nous montre l'effigie royale, vêtue, comme pour les rois de France, d'une robe violette, exposée sur un lit drapé d'or (1). Derrière le lit sont quatre « pleurants » avec leurs manteaux noirs à capuchon. Quelques gardes, en armures dorées, complètent l'assistance. Deux d'entre eux, tout près du lit, tiennent leur épée la pointe en bas, en signe de deuil.

7° En tête du livre III de la *Guerre des Juifs*, ou livre XXIII des *Anciennetés* (2), Vespasien marchant contre les Juifs à la tête de l'armée romaine (*Guerre*, III, 1).

Vespasien est casqué et cuirassé d'or, avec un manteau mauve flottant sur ses épaules. Son cheval blanc, dont la tête est protégée par un chanfrein doré, porte une housse rouge et une large bride de même ton. Les lettres S. P. Q. R. sont répétées plusieurs fois, sur la housse et sur la bride. A côté de Vespasien chevauchent d'autres guerriers romains, les uns en armures de fer, les autres en armures dorées.

Cette miniature a souffert. En outre, par suite de la transparence du parchemin, on voit ressortir sous la couleur, et brouillant l'image, quelques lignes du texte écrit sur l'autre face du feuillet.

8° En tête du livre IV de la *Guerre des Juifs*, ou livre XXIV des *Anciennetés* (3), la prise de la ville de Gamala par les Romains (*Guerre*, IV, 1).

Cette miniature est remarquable par l'importance donnée à la partie de paysage.

(1) Il serait possible que l'artiste ait poussé jusqu'aux extrêmes limites la fidélité à reproduire les usages de la cour de France. Dans les précédentes miniatures, Hérode portait toujours la barbe. L'effigie mortuaire nous le montre au contraire avec le visage rasé. Or, nous avons la trace d'une coutume analogue pour les rois de France. Le roi Jean le Bon, dans son célèbre portrait peint qui est à la Bibliothèque nationale, nous apparaît amplement barbu. Néanmoins, il n'a pas de barbe dans sa statue funéraire, sculptée pour l'abbaye de Saint-Denis par André Beauneveu sur la commande de Charles V.

(2) Planche XVIII, 1. — Fol. 191 du tome II du manuscrit.

(3) Planche XVIII, 2. — Fol. 203 du tome II du manuscrit.

Au delà d'un premier plan de sol verdâtre, occupé par des soldats cuirassés d'or, vus seulement à mi-corps, et dont un porte un bouclier rouge, Gamala se montre à nos yeux sous l'aspect d'une petite cité française aux toits de tuiles, s'étageant sur les premières pentes d'une colline dont le sommet porte des ouvrages de défense munis de tours. Les Romains ont envahi la ville où déjà ils ont commencé à brûler et à démolir quelques maisons. Dans la campagne, sur la gauche, on aperçoit un camp.

9° En tête du livre V de la *Guerre des Juifs*, ou XXV des *Anciennetés* (1), dissensions et massacres, à Jérusalem, entre Juifs appartenant à des factions opposées *(Guerre*, V, 1).

Sur le devant du tableau se voient des scènes de meurtre. Vers la droite, des soldats poussent des captifs dans une prison. Ces épisodes sont peints dans une gamme de tons assez obscure où dominent les bruns. Certaines armures sont dorées.

Les architectures méritent d'attirer l'attention. Au fond, modelé en or et flanqué d'une tour en pierres, est le Temple de Jérusalem, sur lequel nous reviendrons à propos de la dixième des petites miniatures. Devant le Temple se succèdent des maisons à pignons. A droite, on aperçoit l'angle supérieur d'un édifice, dont le reste est caché par le bâtiment et les murs de la prison. Cet édifice relève de l'art classique italien par la disposition des deux pilastres cannelés, entre lesquels une plaque rectangulaire et de ton plus foncé est enchâssée dans la paroi.

Il y avait ensuite, dans le volume, une miniature pour le livre VI de la *Guerre des Juifs*, ou XXVI des *Anciennetés*. Mais le feuillet où elle était peinte (à numéroter 238) est un de ceux qui manquent encore.

10° En tête du livre VII de la *Guerre*, ou XXVII et dernier de l'ouvrage entier des *Anciennetés des Juifs*, formé, je le rappelle, de la réunion des 20 livres des *Antiquités judaïques* et des 7 livres de la *Guerre des Juifs* (2), l'assaut du Temple et la prise par Titus de la ville de Jérusalem, dévastée, durant le siège, par la peste et la famine *(Guerre*, VII, 26, 28 et 38).

Au premier plan, le sol est jonché de cadavres. Sur la droite on emporte un corps. Les abords du Temple sont le théâtre d'une lutte violente. Le tableau est traité dans une tonalité sombre, peu variée. Les vêtements des personnages jettent cependant quelques notes de vert, de bleu et de rose. Le sol est rougeâtre.

Ce qui est le plus intéressant ici, c'est la représentation du Temple. Celui-ci, toujours modelé en or, est figuré absolument sous le même aspect que dans les petites miniatures

(1) Planche XVIII, 3. — Fol. 224 verso du tome II du manuscrit.

(2) Planche XVIII, 4. — Fol. 262 verso du tome II du manuscrit.

précédentes, nos 5 et 9, et il est évident que, dans les trois pages, l'artiste s'est efforcé de nous donner toujours l'impression d'un même édifice.

Le Temple, que l'on voit ici entièrement à découvert, flanqué comme précédemment d'une tour ronde en pierres, est un édifice de forme cubique, surmonté d'une coupole surbaissée. Au premier abord, il paraît ressembler au Temple qui se dresse dans deux des grandes miniatures du tome Ier (1). Mais il en diffère, en réalité, par des détails très caractéristiques. Dans les grandes miniatures du tome Ier, les portails, les contreforts et les galeries, avec leurs statues, leurs sculptures décoratives et leurs pinacles, relèvent nettement de l'architecture française du quinzième siècle. Dans les petites miniatures du tome II, au contraire, plus de statues, plus de portails gothiques, plus de profondes voussures ornées de sculptures; en échange, des pilastres cannelés, des corniches de style classique, des fenêtres formées de deux ouvertures géminées que surmontent des quadrilobes ajourés, tous éléments empruntés non plus à l'architecture française, mais bien à l'architecture italienne du *quattrocento*.

(1) Planches VIII et X.

CHAPITRE III

ÉTUDE CRITIQUE DES MINIATURES CONTENUES DANS LES DEUX VOLUMES DU « JOSÈPHE »

La première grande miniature de notre *Josèphe* (1), placée en tête du livre Ier des *Antiquités judaïques,* et reproduite sur notre planche I, forme un très beau tableau. On peut y admirer à la fois l'ampleur du groupe central, représentant le mariage d'Adam et d'Ève, sous la protection de Dieu le Père, et l'ingénieuse originalité des détails pour la représentation du Paradis terrestre.

Le principe de la composition, l'arrangement des figures d'anges qui supportent le manteau de Dieu ou qui sont placées dans les parties supérieures de la page, le rendu des terrains et des murs du Paradis terrestre, le dessin et les proportions réciproques des animaux et des arbres rappellent incontestablement d'autres miniatures qui ont été peintes pour le duc Jean de Berry, notamment dans les *Belles Heures* du duc appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild, et dans les *Très riches Heures* conservées à Chantilly. Or, les *Belles Heures* ont été peintes entre 1403 et 1413, et les *Très riches Heures* étaient déjà en grande partie illustrées au mois de juin 1416 (2). C'est donc vers ces mêmes dates, correspondant aux dernières années de la vie du duc Jean de Berry, que les analogies constatées nous reportent, comme impression générale, pour la première de nos miniatures des *Antiquités judaïques.*

Cependant, si l'on examine plus attentivement cette image, on relève des particularités troublantes. La facture, dans les figures d'Adam et d'Ève et dans les têtes de Dieu le Père et des anges, n'est pas celle que l'on a coutume de rencontrer sous le pinceau des miniaturistes travaillant en 1416 et années voisines. Il y a ici un système de modelé par petites touches vivement jetées qui appartient plutôt à la seconde qu'à la première

(1) Dans le volume, cette première grande miniature est précédée de l'image d'un auteur écrivant; cette image, de petite proportion, est insérée dans la lettrine initiale du prologue. Nous y reviendrons à la fin du présent chapitre.

(2) Cf. L. Delisle, *les Livres d'Heures du duc de Berry*, p. 33 et 36-37; P. Durrieu, *les Belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, p. 28; du même, les *Très riches Heures de Jean de France*, p 34.

moitié du quinzième siècle. La tête d'Ève ne ressemble exactement à aucune des têtes de femmes que l'on rencontre dans les manuscrits contemporains du duc de Berry. Nous avons, en revanche, des têtes de ce genre dans des volumes qui datent expressément des règnes de Charles VII ou de Louis XI, par exemple dans un *Boccace* de Munich dont la copie du texte n'a été achevée qu'en 1458 (1). On peut faire une observation analogue pour le visage d'Adam et pour la face de Dieu le Père, en particulier à propos de l'arrangement des cheveux et des barbes. Nous nous trouvons donc ici en présence d'une page qui, tout en se rapportant pour l'ensemble au temps du duc de Berry, présente néanmoins des traits qui sont d'une époque sensiblement plus récente. Que conclure de ces disparités? Évidemment que nous sommes en face d'une miniature qui a été retouchée.

A quelle époque la miniature exécutée au temps du duc de Berry a-t-elle été ainsi reprise? Il est facile de le préciser. Ainsi que je l'ai expliqué dans les chapitres précédents (2), il y a eu des modifications dans la bordure de la page. Ces modifications portent sur les figures de jeunes femmes, placées dans la marge de droite, qui tiennent la bannière et le heaume de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, et sur les sirènes et les hommes sauvages introduits comme supports des armoiries du même duc de Nemours. Or, les têtes des jeunes femmes et des sirènes présentent le même caractère que la tête d'Ève dans le tableau central, tel que nous le voyons aujourd'hui. Dans ce tableau aussi, nous rencontrons, pour les parties qui semblent avoir été repeintes, une facture par touches vivement posées; et cette facture réapparaît dans les deux hommes sauvages accostant l'écusson du duc de Nemours. C'est donc évidemment quand on a approprié la bordure à un nouveau possesseur du volume, en y ajoutant les emblèmes de Jacques d'Armagnac, qu'on a dû également retravailler, tout en se servant des linéaments de l'œuvre primitive, la miniature centrale représentant le mariage d'Adam et d'Ève.

Le fait d'une miniature remaniée après coup, lorsque le volume avait passé d'un propriétaire à un autre, est relativement fréquent. Ainsi le duc de Bourgogne Philippe le Bon, ayant recueilli un manuscrit intitulé : *le Livre du trésor,* qui venait d'un roi d'Angleterre et d'une comtesse de Hollande, chargea Jean de Pestivien, son enlumineur en titre, d'enlever du livre les portraits de ce roi et de cette comtesse pour y mettre à la place sa propre effigie et celle de la duchesse sa femme (3). De la même façon, le roi Louis XII fit substituer sa tête à celle du roi Charles VIII dans un livre d'Heures aujourd'hui à Madrid, qui avait été exécuté pour ledit Charles VIII. Il agit encore de manière analogue pour la miniature initiale d'un magnifique exemplaire de *Ptolémée* (4), où son

(1) Nous reviendrons sur ce *Boccace* de Munich dans notre seconde partie, chapitre II.

(2) Voir pages 14 et 25.

(3) « Item [à Jehan de Pestivien] pour avoir osté les armes du roy d'Angleterre... y avoir mis en ce lieu les armes de Monseigneur et de Madame la duchesse, et *y avoir figuré les personnes de mes dits seigneur et dame ou lieu de celles du roy et de madame de Hollande* — LXXII s. » — DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. Ier, p. 381, n° 1351.

(4) Ms. latin 4804 de la Bibl. nationale.

portrait vint remplacer l'image du premier possesseur qui était Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse (1). Bien plus, nous sommes en mesure d'affirmer que Jacques d'Armagnac en personne a certainement suivi ces errements. Nous croyons même pouvoir ajouter que ce qui semble l'avoir préoccupé, c'est un certain côté esthétique, c'est-à-dire le souci de rajeunir des peintures qui n'étaient plus au goût du jour. Il se trouve une preuve de cette préoccupation dans un très bel exemplaire du roman de *Lancelot du Lac* que Jacques d'Armagnac tenait de son aïeul, le duc Jean de Berry (2). Cet exemplaire avait été orné de miniatures au temps du duc de Berry et ses images étaient exécutées encore dans les données archaïques du quatorzième siècle. Derrière les figures étaient des fonds d'ornementation pure, par exemple des quadrillés et des losangés à très petits compartiments alternativement d'or et de couleurs. Or, ces miniatures primitives ont été reprises par un enlumineur au service du duc de Nemours (3). Cet enlumineur a repeint en surcharge une partie des illustrations; tout au moins il a remis, dans beaucoup d'entre elles, des fonds de paysage sur les anciens fonds conventionnels d'ornement. En un mot, l'enlumineur du duc de Nemours a modernisé les images d'abord peintes pour le duc de Berry. Il y eut certainement un moment où le manuscrit de *Lancelot* dut paraître tout battant neuf dans la bibliothèque de Jacques d'Armagnac. Mais, avec le temps, la peinture s'est écaillée, des parties plus ou moins considérables des surcharges sont tombées, et l'on peut aujourd'hui constater très aisément la superposition, jadis accomplie, d'éléments plus récents à des éléments plus anciens (4). Nous avons, dans le cas de ce *Lancelot du Lac* enluminé pour le duc Jean de Berry et retravaillé pour le duc Jacques de Nemours, l'explication de ce qui s'est passé également pour la première des grandes miniatures de notre *Josèphe*, elle aussi peinte pour le duc Jean de Berry et repeinte pour le duc de Nemours.

Par suite des remaniements qu'il a subis, il est très difficile de porter un jugement absolu sur la valeur réelle que pouvait avoir à l'origine le tableau du mariage d'Adam et d'Ève. La retouche a-t-elle amélioré l'œuvre, ou, au contraire, en a-t-elle défavorablement altéré le caractère? C'est ce qu'il sera toujours impossible d'apprécier. Il paraît cependant licite d'affirmer que les remaniements n'ont pas eu pour effet de modifier l'essence même de la composition. C'est précisément la composition qui fait le grand mérite de la peinture et lui donne une qualité réellement très haute. Cette qualité se trouverait ainsi devoir être portée à l'actif de l'artiste, quel qu'il soit, qui a le premier travaillé sur cette page à l'époque du duc de Berry. Quant aux figures qui

(1) Voir : P. Durrieu, *Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures*, p. 16 et 17.

(2) Bibl. nationale, ms. français 117 à 120. (Ces quatre volumes n'en formaient qu'un seul à l'origine.)

(3) On trouve des images trahissant la même main dans des manuscrits qui ont été entièrement exécutés pour Jacques d'Armagnac, par exemple dans un roman de *Tristan* (ms. français 99 de la Bibl. nat.), copié pour le duc Jacques de Nemours en 1463.

(4) Voir, par exemple, dans le ms. français 118, au fol. 204 verso; dans le ms. français 119, aux fol. 331 verso, 363, 379 verso, 391 verso, 446 verso, etc.

tiennent les emblèmes de Jacques d'Armagnac, ou ont été introduites comme supports de ses armes, nous y reviendrons plus loin, en parlant des miniatures qui illustrent les livres IV à XIV de notre *Josèphe.*

A l'inverse de cette grande miniature du livre Ier des *Antiquités judaïques,* les deux grandes miniatures suivantes (1) ne portent aucune trace de remaniement. Sur ces deux pages, consacrées à l'histoire du patriarche Joseph, fils de Jacob, et aux pérégrinations des Hébreux dans le désert, on n'a eu à introduire ni les emblèmes ni les armoiries du duc de Nemours, parce qu'aucune marque de provenance antérieure ne s'y trouvait et n'avait besoin d'être dissimulée. C'est probablement la raison pour laquelle elles sont restées intactes.

Ces deux miniatures des livres II et III sont incontestablement toutes deux l'œuvre d'une seule et même main. Nous y rencontrons des dispositions générales identiques. Nous y voyons les mêmes terrains et les mêmes rochers, la même mer Rouge, les mêmes types de visages, la même facture, le même rendu des étoffes, etc. Celle de ces miniatures qui représente les *Hebreux dans le désert* a été certainement exécutée pour le duc Jean de Berry, puisqu'on y retrouve le blason de ce duc sur les pennons surmontant les tentes du camp. Comme les deux miniatures sont intimement liées ensemble, si nous avons, grâce aux pennons, la preuve que l'une d'elles a été peinte au temps du duc Jean de Berry, c'est également de cette époque que date l'autre.

D'ailleurs, pour qui est familiarisé avec l'étude générale des miniatures, le style des deux images suffirait à lui seul pour indiquer, comme date d'exécution, les premières années du quinzième siècle. A cette époque, un pas décisif a été franchi dans l'art de la composition par les peintres-enlumineurs travaillant en France. Les scènes qui, jusqu'alors, n'admettaient qu'un petit nombre de personnages placés les uns près des autres, comme dans une sorte de bas-relief, ont pris l'ampleur de véritables tableaux. Au lieu des fonds d'or ou d'ornementation employés depuis des siècles, on a introduit des paysages comportant une série de plans successifs qui se déroulent sous l'azur du ciel. Les miniatures des livres II et III du *Josèphe* relèvent de cette nouvelle méthode. Nous trouvons encore sans doute en elles bien de la convention. Le point de vue y est pris de trop haut, ce qui fait que les différentes parties du paysage se superposent beaucoup plus qu'elles ne fuient vers l'horizon. Cependant, il n'y en a pas moins là un témoignage de cet effort vers l'imitation de la nature qui s'est développé en France durant la seconde moitié du règne de Charles VI, et principalement à partir de l'an 1400.

Une autre tendance caractéristique s'est aussi manifestée à la même date : c'est une velléité de rechercher le pittoresque et l'exactitude, soit pour la localisation des scènes,

(1) Reproduites sur nos planches II et III.

soit pour l'appropriation des costumes au caractère des personnages. Cette tendance est très sensible dans nos mêmes miniatures des livres II et III. Elle tombe parfois dans la puérilité, et j'ai dit de quelle manière enfantine la mer Rouge était indiquée par des flots écarlates. Mais on reste frappé du soin apporté à la vérité des habillements et des physionomies. On pourrait même se demander, en constatant avec quelle fidélité l'artiste a donné le type mongol à certains visages, s'il n'a pas eu à sa disposition des renseignements tout à fait précis sur les populations de l'Orient (1).

Le lecteur qui se reportera à nos planches II et III, pour y examiner les deux peintures dont nous venons de parler, pourra trouver au premier abord que celles-ci, tout en étant intéressantes par la multiplicité de leurs détails, sont d'un aspect général peu flatteur, à la fois confus et maladroit. Pour apprécier ces deux tableaux à leur juste valeur, il faut tenir compte de leur date qui ne peut, en aucun cas, être postérieure à 1416, année de la mort du duc Jean de Berry. C'est avec les autres productions d'art de la même époque qu'il convient de les mettre en parallèle. Si l'on procède ainsi, nos deux images se révèleront évidemment très inférieures à certains chefs-d'œuvre exceptionnels, tels qu'il s'en rencontre dans les *Très riches Heures du duc de Berry* conservées à Chantilly; mais elles viendront se classer du moins dans la très bonne moyenne des créations de la miniature française au début du quinzième siècle.

Avec les onze miniatures qui suivent, et qui sont reproduites sur nos planches IV à XIV, nous voyons apparaître un caractère tout différent et d'une bien plus haute valeur. Dans les précédentes miniatures, nous avons encore affaire à un style relativement archaïque. Maintenant, nous sommes en présence d'une science consommée dans l'art de grouper les masses, d'animer les personnages, d'observer les lois de la perspective, de distribuer les modulations de l'éclairage, de prolonger jusqu'aux lointains horizons de délicieuses échappées de vue, qui sont la nature même prise sur le vif. Tout annonce une époque plus récente que celle où vivait le duc Jean de Berry; et cette impression est corroborée par l'examen des architectures, de celles notamment qui se voient aux livres VIII et X et qui dénoncent plutôt la seconde moitié que le commencement du quinzième siècle.

Ces onze miniatures sont, d'autre part, intimement liées entre elles au point de vue de l'exécution. D'un bout à l'autre de la suite qu'elles forment, nous retrouvons exactement les mêmes procédés d'une facture libre et maîtresse d'elle-même, et qui se manifestent par une série de petites touches très sûres, juxtaposées d'un pinceau singulièrement alerte. Il est fait un très grand emploi des hachures d'or, et toujours ces hachures sont utilisées de semblable façon, servant en particulier à marquer les lumières dans l'accentuation des

(1) Des traits analogues se retrouvent dans les miniatures des *Très riches Heures* de Chantilly peintes pour le duc de Jean de Berry. — Cf. P. DURRIEU, les *Très riches Heures de Jean de France*, p. 40-41 et 97-98.

modelés. Dans les détails du dessin, nous rencontrons partout les mêmes types de visages, les mêmes attitudes, les mêmes coupes de vêtements, les mêmes arrangements de coiffures, les mêmes formes d'armures. Les paysages relèvent de la même esthétique; les terrains, dont les nuances vont du bistre au vert jaunâtre, les prés, les arbres, les rochers escarpés, garnis de gazon sur leurs sommets, les profils des collines éloignées sont compris et rendus de manière identique. Le coloris, enfin, repose sur certains principes constants. Les premiers plans sont tenus en général dans une gamme discrète, souvent même assourdie. Les fonds sont au contraire plus clairs et plus riants d'aspect. Les ciels sont toujours d'un beau bleu d'azur profond, pâlissant vers la ligne d'horizon et légèrement estompé d'un soupçon de brume qui donne, par l'accord avec les terrains et les feuillages, une harmonie pleine de vérité, de force et de charme. Dans les costumes, certains tons se répètent régulièrement dans nos onze miniatures, comme des notes personnelles; c'est un bleu terne, un jaune chamois et surtout un rose violacé très caractéristique. Un même rouge souligne des parties d'armement ou de harnachement, baudriers, fourreaux de sabre, brides, selles, etc., qui seraient en cuir dans la réalité. Quant aux armures, celles des soldats présentent constamment l'aspect d'un fer terni; celles des chefs sont dorées, d'un même or à la patine chaude, d'un effet à la fois riche et très doux à l'œil. Les compositions ne sont pas, il est vrai, toutes également belles; mais les différences sont de celles qui peuvent résulter chez un peintre d'une inspiration plus ou moins heureuse, et elles ne doivent pas nous empêcher de conclure que nos miniatures des livres IV à XIV des *Antiquités judaïques* sont l'œuvre d'un unique auteur.

Il suffit de regarder ses créations dans le manuscrit du *Josèphe* pour reconnaître que cet auteur est un maître de premier ordre. L'ampleur des conceptions, l'heureux groupement des personnages, la perfection de chaque figure prise à part, la beauté des paysages, font de la plupart de ses peintures des pages hors ligne. Le tableau de la *Clémence de Cyrus,* notamment, est une des plus admirables miniatures qui aient jamais été exécutées dans aucun temps et dans aucun pays.

A quelle époque a vécu le maître à qui sont dus ces chefs-d'œuvre? Si nous étudions minutieusement les sirènes et les hommes sauvages qui ont été rajoutés dans la bordure de la première miniature, avec les armoiries et les emblèmes de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, et à l'intention de cet infortuné prince, nous constatons que ces figures offrent dans leur exécution les mêmes caractères que les figures des personnages qui jouent leur rôle dans nos superbes miniatures des livres IV à XIV. De part et d'autre, on reconnaît par le dessin, la touche et le modelé, non seulement des traditions d'atelier identiques, mais j'ose dire franchement la même main. C'est donc un artiste travaillant au temps de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, qui a exécuté les miniatures des livres IV à XIV. Ceci nous reporte à la période qui s'étend de

l'année 1455, moment où Jacques d'Armagnac, ayant succédé à son père, a pu prendre les armoiries qui sont sur ce volume, à l'année 1476, date de l'arrestation de Jacques. Nos miniatures datent, par conséquent, soit de la fin du règne de Charles VII, soit du règne de Louis XI.

Les peintures elles-mêmes nous apprennent encore autre chose sur leur auteur. Avant tout elles sont françaises. Français, tous les paysages; français aussi, tous les aspects des petites villes et des châteaux, si minutieusement rendus, par exemple dans les miniatures des livres V, VI, XII et XIII. Mais, en même temps, nous y avons noté, spécialement pour les miniatures des livres VIII, XI et XIV, des souvenirs italiens. Nous avons même trouvé dans la miniature du livre XIV le motif très typique des *Columnæ vitineæ*, qui n'a pu être pris qu'à Saint-Pierre de Rome. J'ajoute avec Müntz (1) que la coupole surbaissée donnée au Temple de Jérusalem se rapproche de celle du Panthéon de Rome.

En résumé, l'examen artistique des miniatures du tome Ier du *Josèphe* nous amène à ces conclusions. D'une part, il y a, dans ce volume, une miniature (livre Ier) qui a été retouchée, mais qui avait été peinte au temps du duc Jean de Berry, et deux autres miniatures (livres II et III), celles-ci restées intactes, qui ont été exécutées pour ce même duc; soit en tout trois miniatures contemporaines (sauf la retouche de la première) de l'époque du duc Jean de Berry. D'autre part, nous avons, à la suite de ces trois premières images, une série homogène de onze autres grandes miniatures (livres IV à XIV); celles-ci sont l'œuvre d'un artiste très supérieur, d'un artiste qui travaillait à la fin du règne de Charles VII ou sous Louis XI, qui était incontestablement un Français, mais qui cependant avait vu Rome.

Ces conclusions trouvent une éclatante confirmation dans une des deux notes que le secrétaire du gendre de Louis XI, François Robertet, a inscrites à la fin du volume, et qui a une telle importance que je la répète ici : « En ce livre a douze ystoires : les troys premieres de l'enlumineur du duc Jehan de Berry, et les neuf de la main du bon paintre et enlumineur du roi Loys XIe, Jehan Foucquet, natif de Tours. »

Ainsi donc, à une époque toute proche encore de la ruine de Jacques d'Armagnac, Robertet répartissait comme nous les miniatures du tome Ier de notre *Josèphe* en deux séries. Pour l'une, comprenant les trois miniatures du début, il désignait vaguement « l'enlumineur du duc de Berry »; pour l'autre, il nommait un peintre de la cour de Louis XI, Jean Foucquet. Cette dernière désignation répond parfaitement aux données que nous avions dégagées un peu plus haut par l'analyse. En effet, comme nous le verrons dans la seconde partie de cet ouvrage, Jean Foucquet est à la fois un artiste français et un artiste qui a vu Rome, un homme qui a vécu sous les règnes de

(1) *La Renaissance en France et en Italie à l'époque de Charles VIII*, p. 494.

Charles VII et de Louis XI, enfin un maître tellement remarquable qu'il fut célèbre en son temps, non seulement en France mais jusqu'en Italie.

L'attestation de François Robertet emprunte une très haute autorité à la personnalité même de celui qui l'a signée. François Robertet est un contemporain de l'époque où Foucquet travaillait encore. Il a habité le même pays, traversé le même milieu que l'artiste. Son père, Jean Robertet, s'est trouvé en quelque sorte être le collègue de Foucquet, tous deux ayant été attachés en même temps à la maison du roi Louis XI, l'un comme secrétaire, l'autre comme peintre en titre. Nous reviendrons sur ce point; ce que nous pouvons dire dès maintenant c'est qu'il y a peu de témoignages, visant un artiste antérieur au seizième siècle, qui se présentent avec autant de garantie de véracité que la note inscrite sur le tome Ier de notre *Josèphe* et visant Foucquet.

Cette note soulève toutefois une difficulté. Elle dit qu'au tome Ier du *Josèphe,* il y a douze histoires, dont trois de l'enlumineur du duc de Berry et neuf de la main de Foucquet. Or, le volume comprend, non pas douze, mais quatorze grandes miniatures. Faut-il croire que, à l'époque où Robertet écrivait celle de ses deux notes où il nomme Jean Foucquet, il n'y avait encore que douze images terminées dans le livre et que deux autres ont été ajoutées postérieurement? La chose ne serait pas absolument impossible; mais alors l'unité qui rattache étroitement entre elles les onze miniatures qui ne sont pas de l'enlumineur du duc de Berry permettrait de dire que, si deux de ces miniatures ont été peintes un peu plus tard que les autres, elles l'ont été par le même artiste qui avait déjà exécuté neuf images, c'est-à-dire encore par Jean Foucquet.

Cependant il est une autre explication que Paulin Paris a proposée dès 1838 (1) et qui a été généralement acceptée par les critiques : c'est que Robertet a fait une erreur matérielle, qu'il a compté un total de douze au lieu de quatorze, et que, partant de ce total faux, il est fatalement arrivé à n'attribuer à Foucquet que neuf peintures au lieu des onze qu'il fallait lui donner. L'hypothèse d'une inexactitude matérielle rencontrerait d'ailleurs un appui dans cette observation que Robertet a pu être influencé par une erreur plus ancienne. Sur tous les manuscrits qui passaient par la bibliothèque de Jacques d'Armagnac on inscrivait à la fin du volume, ainsi qu'il a déjà été dit plus haut, le nombre des feuillets et celui des « histoires ». Une indication de cette nature se trouvait certainement jadis au tome Ier du *Josèphe,* peut-être sur un feuillet de garde aujourd'hui disparu, comme il s'en trouve encore une, à l'heure actuelle, sur un des derniers feuillets du tome II. Or, plusieurs exemples démontrent que les comptes de feuillets et de miniatures faits dans les manuscrits de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, sont assez souvent erronés. L'un de ces exemples nous sera immédiatement fourni par le tome II de notre *Josèphe.* A la fin de ce tome II, il a été constaté par écrit, au temps du duc de Nemours, que, dans

(1) Paulin PARIS, *les Manuscrits françois,* t. II, p. 262.

le manuscrit, il y a XIII histoires ou miniatures. Le chiffre est juste, mais en examinant l'original on voit très bien que le troisième I a été ajouté, et qu'on avait d'abord inscrit un chiffre XII, lequel était fautif (1). Ici l'inadvertance a été corrigée; mais dans d'autres livres provenant du duc Jacques, les inexactitudes de calcul sont restées apparentes. Ainsi, pour ne citer qu'un seul cas, dans un *Roman d'Alexandre* qui est au Musée Condé, à Chantilly, le total des images noté pour Jacques d'Armagnac indique 80 « histoires », alors que, en réalité, il y en a 83. On s'expliquerait ainsi par une erreur commise à l'époque où le volume était chez le duc de Nemours l'erreur subséquente de François Robertet.

Cette question examinée, il est une distinction que je proposerai d'introduire parmi les miniatures peintes par Foucquet dans notre tome Ier. Cette distinction, qui n'a jamais été faite, concerne la miniature placée en tête du livre IV des *Antiquités*. Dans cette miniature, le cadre, au lieu d'être rectangulaire, présente une forme que l'on retrouve également pour la miniature du livre Ier, peinte au temps du duc de Berry. Une encoche hémisphérique fait saillie à la partie supérieure. Cette disposition a été beaucoup plus en faveur à l'époque du duc Jean de Berry que dans la seconde moitié du quinzième siècle (2). Je crois donc que, dans cette miniature, Jean Foucquet a eu à remplir un cadre tracé dès l'époque du duc de Berry; peut-être même s'est-il trouvé en face d'une esquisse remontant à la même date. En effet, si cette miniature du livre IV est très belle par elle-même et tout à fait digne de l'admiration que témoignait pour elle un Paulin Paris (3), nous n'y trouvons pas cependant cette complète unité de sujet qui apparaît dans les miniatures des livres suivants V à XIV. La page est traitée dans un sens un peu épisodique, suivant la méthode appliquée au temps du duc Jean de Berry, pour les miniatures des livres II et III. Il serait possible, par conséquent, que nous ayons ici un cas un peu analogue à celui qui a été constaté d'une façon certaine dans les *Très riches Heures* du duc Jean de Berry conservées à Chantilly, où certaines pages, qui étaient esquissées au plus tard en 1416, ont été terminées seulement plus de soixante ans après (4).

Nous avons maintenant à nous occuper du tome II. L'illustration de ce tome II ne comporte, je le rappelle, qu'une seule grande miniature, formant frontispice, et dix petites images insérées dans les colonnes du texte.

(1) Je rappelle à ce propos que dans ce même tome II de notre *Josèphe*, un calcul du nombre des feuillets, fait et enregistré sur le volume à l'époque de Jacques d'Armagnac, se trouve aussi fournir un chiffre erroné. (Voir plus haut, p. 11, note 2.)

(2) Nous en avons de fréquents exemples dans plusieurs manuscrits venant du duc Jean de Berry, notamment dans les *Heures de Turin*, dans les *Belles Heures* appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild, et surtout dans les *Très riches Heures* de Chantilly. (Voir pour ces dernières : P. Durrieu, *les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, planches XIV, XVI, XIX, XXVIII, XXXII, XXXV, XXXVII, XLVII, LV, LVI, LVIII, LX et LXIV.

(3) *Les Manuscrits françois*, t. II, p. 263.

(4) Cf. P. Durrieu, *op. cit.*, p. 15, 149, 215, 219 et 243 et planches XLII, XLIII, XLV et LVII.

14

La grande miniature, représentant Hérode entrant à Jérusalem, est malheureusement en fort mauvais état; néanmoins, on peut y discerner encore la supériorité de la composition, et la figure équestre d'Hérode, mieux conservée que le reste et dessinée d'un trait aussi ferme qu'élégant, y est un superbe morceau. Ce qui demeure aussi très sensible, en dépit des détériorations, c'est que cette peinture initiale du tome II présente, au point de vue de son caractère général, les plus frappantes analogies avec les miniatures des livres IV à XIV du tome Ier. Le fait a été admirablement dégagé et mis en lumière par M. Léopold Delisle (1). Dans le fond de l'image, nous retrouvons les *Columnæ vitineæ* de Saint-Pierre de Rome. Les chevaux des joueurs de trompettes placés sur la droite et vus en raccourci rappellent la manière dont sont dessinés certains chevaux de l'escorte de Salmanazar. Les Juifs agenouillés devant Hérode sont analogues à ceux qui figurent au tableau de la *Clémence de Cyrus*. Les cadavres étendus reproduisent les mêmes modèles que dans la miniature XIV du tome Ier. Ajoutons encore que, de part et d'autre, il y a identité pour la facture, pour les procédés du rendu et ce que j'appellerai l'esprit de la touche, pour les colorations, pour la manière de préciser les traits, de marquer les barbes, d'accentuer les détails des ornements et des costumes par des hachures d'or, etc. En un mot, la grande miniature frontispice du tome II, qui ouvre le livre XV des *Antiquités judaïques,* appartient à la même suite que les illustrations des livres IV à XIV. Et puisque, au témoignage du contemporain François Robertet, celles-ci sont l'œuvre de Jean Foucquet, c'est à ce maître encore qu'il faut restituer la grande image placée au début du tome II.

Quant aux dix petites miniatures, si on les considère les unes par rapport aux autres, elles semblent bien toutes les dix trahir le pinceau d'un seul et même exécutant. Dans leur ensemble, elles révèlent les mêmes tendances générales que les grandes miniatures des livres IV à XV. Elles appartiennent à la même école. Mais, sous cette analogie extérieure, l'examen plus minutieux révèle des différences notables.

Nulle part on ne sent cette maîtrise supérieure qui marque les grandes miniatures telles que celles de la *Prise de Jéricho,* du *Désespoir de David,* de la *Clémence de Cyrus,* de l'*Entrée d'Hérode à Jérusalem,* pour n'en citer que quelques-unes. Que le lecteur compare la petite miniature du *Sac de Jérusalem par Antiochus Épiphane,* reproduite sur notre planche XVII, nº 3, avec la grande page de l'*Entrée d'Hérode à Jérusalem* que donne notre planche XV. Les deux tableaux se ressemblent pour un élément important de la composition. Dans l'un et l'autre, la figure principale est celle d'un roi en armure de guerre, l'épée à la main, monté sur un cheval blanc vu de face en raccourci. Si nous ne regardons que la petite miniature, le cavalier couronné nous paraîtra une figure bien campée et habilement dessinée. Mais reportez-vous à la figure équestre d'Hérode de la

(1) Communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 8 avril 1903, et article sur *Une Œuvre nouvelle du peintre Jean Foucquet,* dans le *Journal des Savants* de 1903, p. 267-268.

grande miniature; combien le cheval de ce roi, dont l'attitude est à peu près la même, est plus élégant, plus souple, plus vivant!

De nombreux points de détail établissent aussi une démarcation très nette entre les grandes et les petites miniatures. Les types des visages ne sont plus les mêmes. Dans les petites miniatures, l'ovale des faces est plus allongé; les nez sont plus pointus. Il y a divergence pour le choix des costumes. Dans les grandes miniatures des livres IV à XV apparaît une recherche évidente de la couleur locale. Les personnages de l'Histoire sainte sont caractérisés par des accessoires empruntés au vestiaire oriental, turbans, longues robes, etc. Rien de semblable dans les petites miniatures. Leur auteur ne se sert que des modes en usage dans la seconde moitié du quinzième siècle. A côté d'Auguste ou d'Hérode, il place des damoiseaux en pourpoint court, tels qu'il en circulait dans les résidences de Louis XI; et, s'il est amené à représenter les funérailles d'Hérode, il s'inspire des usages suivis pour les obsèques des rois de France. Les parties d'architecture prêtent à des observations analogues; j'ai déjà dit plus haut (1) que les diverses vues du Temple de Jérusalem nous montrent, dans les grandes miniatures, un décor sculptural relevant de l'art gothique français, et dans les petites une ornementation empruntée au style classique de la Renaissance italienne.

Il y a, en outre, un écart extrêmement considérable entre les deux groupes d'œuvres au point de vue de la facture et du coloris. Dans les petites miniatures, la facture est sans doute habile, mais elle est moins libre et moins spirituelle que dans les grandes. Le travail y est plus timide et plus minutieux. Dans le coloris, vous ne retrouvez plus les tons caractéristiques, et spécialement le rose violacé, qui donnent une note personnelle dans les grandes images. Les fonds de paysage sont également en désaccord. L'artiste qui a peint les petites miniatures est incontestablement très versé dans l'art de la perspective; mais il ne comprend pas du tout l'éclairage de la même façon que l'auteur des grandes miniatures. Celui-ci enveloppe ses premiers plans de tonalités éteintes. Il réserve toutes les limpidités de sa palette pour les fonds, où les verts des prairies et des arbres chantent joyeusement sous l'azur du ciel. Dans les petites miniatures, au contraire, ce sont les premiers plans qui montrent les nuances les plus brillantes. Les fonds sont traités dans une gamme presque monochrome de gris lilas très fin. La coloration des ciels surtout trahit l'application de principes absolument dissemblables. Dans les grandes miniatures, la note dominante, employée pour rendre l'aspect du ciel, est un bleu d'une valeur soutenue; dans les petites images c'est un lilas tendre, très doux, qui s'atténue vers la ligne d'horizon en gris perle.

La conclusion à laquelle j'arrive, c'est que, dans le tome II du *Josèphe*, seule la grande miniature paraît être de Foucquet, comme les miniatures des livres IV à XIV du tome Ier,

(1) V. p. 43.

et que les petites miniatures, tout en relevant de la même école, sont cependant d'un maître nettement différent.

Ce maître était un homme de grand talent. Les images qu'il a peintes dans notre manuscrit sont d'un très bon dessin et d'une charmante harmonie de couleur. Nous reviendrons longuement dans notre chapitre VI sur la question de son identité.

Reste un point que nous avions laissé de côté et qui va nous obliger, pour être complets, à revenir en arrière. Il s'agit de la petite figure représentant un auteur à son pupitre de travail, qui se trouve au tome Ier, insérée dans une lettrine, en tête du prologue des *Antiquités judaïques*. Le costume de cette figurine nous reporte au règne de Louis XI. Le caractère du dessin, les notes de coloris décèlent une œuvre se rattachant encore à la même école que les grandes miniatures des livres IV à XV et les petites miniatures du tome II. Mais de quelle main est-elle au juste? L'état de détérioration de l'original rendrait téméraire aujourd'hui toute tentative de trancher la question. Celle-ci n'a, d'ailleurs, qu'un intérêt très secondaire, parce que la lettrine elle-même n'est qu'un détail peu important et qu'en somme, ce qui fait le prix du *Josèphe* en deux volumes, ce sont les vingt-cinq illustrations proprement dites, placées en tête des livres qui forment les divisions du texte.

Pour ces vingt-cinq miniatures, je le rappelle en résumant tout ce qui précède, l'examen critique nous a amené à constituer trois séries : une première série de trois miniatures peintes à l'origine, suivant l'expression de Robertet, par « l'enlumineur du duc Jehan de Berry »; une seconde suite de douze grandes miniatures, onze au tome Ier et une au commencement du tome II, dues à un artiste du temps de Louis XI, que le contemporain François Robertet nous atteste être Jean Foucquet; enfin, les dix petites miniatures existant actuellement au tome II, qui sont d'une autre main encore.

Que faut-il penser de « l'enlumineur du duc de Berry »? — Pour qui Jean Foucquet a-t-il exécuté ses grandes miniatures et par quels caractères se distinguent celles-ci? — Enfin, quel pourrait être l'artiste encore anonyme auquel sont dues les petites images complétant l'illustration? Tels sont les trois points que nous allons successivement étudier dans les trois chapitres qui vont suivre.

CHAPITRE IV

LES MINIATURES DE « L'ENLUMINEUR DU DUC JEHAN DE BERRY »

En nous disant que les trois premières miniatures du *Josèphe* sont « de l'enlumineur du duc Jehan de Berry », François Robertet a-t-il entendu viser tel artiste déterminé ayant été enlumineur en titre du duc Jean? La chose est admissible et ceci restreindrait le champ des investigations, car nous connaissons par leur nom plusieurs des enlumineurs en titre du duc. On ne doit pas oublier toutefois que Robertet écrivait sa note plus de soixante ans après la mort du duc de Berry. Au bout de trois quarts de siècle, le souvenir des grands artistes de l'époque de Charles VI ne risquait-il pas d'être un peu effacé? Il est donc prudent de donner la plus large interprétation possible à la phrase de Robertet et de supposer que le secrétaire du gendre de Louis XI a tout simplement voulu désigner l'un des miniaturistes quelconques qui ont travaillé pour le duc Jean de Berry.

Les manuscrits exécutés pour ce duc ou lui ayant appartenu démontrent, par la diversité et l'inégalité de leurs images, qu'un assez grand nombre d'enlumineurs différents ont coopéré à leur illustration. Parmi ces enlumineurs, les uns n'ont été que des praticiens relativement inférieurs; il ne faut pas croire, en effet, qu'il ne soit entré que des chefs-d'œuvre dans les collections ducales. Nous pouvons écarter tous ces vulgaires exécutants qui n'ont pas dépassé le simple niveau de l'homme de métier, car les miniatures des livres II et III de notre *Josèphe* restées intactes, et la contexture de la miniature du livre Ier transparaissant sous la retouche, sans être des productions hors pair, sont cependant d'un ordre très supérieur aux médiocrités qu'on rencontre souvent dans les livres du duc de Berry (1).

Dans d'autres manuscrits venant de ce prince ou datant de son époque, les images révèlent des pinceaux infiniment plus habiles. Nous rencontrons, par exemple, les œuvres d'un artiste notable, ayant travaillé à Paris, que j'ai proposé de nommer, d'après son œuvre principale, le « maître des *Heures du maréchal de Boucicaut* » et qui pourrait bien

(1) Par exemple dans les mss. français 263, 282, 1454 et 6271 de la Bibl. nationale.

devoir être identifié avec un certain Jacques Coene, peintre et enlumineur venu de Bruges à Paris au plus tard en 1398 (1). Les créations de ce maître se rapprochent à certains égards de nos miniatures des livres II et III du *Josèphe*. De part et d'autre, il y a des manières analogues d'étager les différents plans dans la composition, une même façon de donner une importance particulière au paysage, si négligé dans les miniatures françaises jusqu'à la fin du quatorzième siècle. Mais le « maître des *Heures du maréchal de Boucicaut* » a des procédés spéciaux pour traiter les physionomies, dessiner les yeux et la courbe des maxillaires; et les traits qui sont le plus typiques chez lui sont absents du *Josèphe*.

Nous pourrions montrer, par des analyses minutieuses, qu'il n'y a pas non plus de relations à établir entre nos trois premières miniatures et beaucoup d'autres productions, d'ailleurs remarquables en elles-mêmes, qui remontent à la même période. C'est le cas, par exemple, pour un beau *Couronnement de la Vierge*, placé en tête d'un manuscrit de la *Légende dorée* (2), pour le *Calvaire* d'un missel donné en 1412 à l'église Saint-Magloire de Paris (3), pour les charmantes illustrations peintes vers 1402 et 1403 dans un *Livre des clères et nobles femmes* d'après Boccace, et dans une *Fleur des histoires de la terre d'Orient* (4), pour les images d'un *Gaston Phébus* (5), pour celles d'une *Bible historiale* venant du duc de Berry (6), et, d'une façon générale, pour toutes les miniatures qui se rattachent par leur style à ces mêmes types (7).

En revanche trois groupes d'œuvres doivent attirer notre attention. Ce sont des miniatures auxquelles les documents permettent d'attacher des noms, et des noms qui se trouvent être justement ceux d'artistes ayant fait partie de la maison du duc de Berry, susceptibles, comme tels, d'être visés plus spécialement par la note de Robertet.

Les artistes auxquels je fais allusion sont André Beauneveu, dont les relations personnelles avec le duc Jean de Berry sont attestées par un passage célèbre des *Chroniques* de Froissart; Jacquemart de Hesdin, au service du duc de Berry de 1384 à 1409 au moins; enfin Pol de Limbourg et ses frères qui eurent, comme enlumineurs en titre, une situation exceptionnelle auprès du duc Jean de Berry, durant les dernières années de la vie de ce prince, jusqu'à sa mort en 1416.

C'est à André Beauneveu qu'on a d'abord songé pour les trois premières miniatures

(1) Cf. P. Durrieu : *le Maître des « Heures du maréchal de Boucicaut »*; du même, *Jacques Coene, peintre de Bruges, travaillant à Paris sous le règne de Charles VI*.

(2) Ms. français 242 de la Bibl. nationale.

(3) Bibl. de l'Arsenal, n° 623.

(4) Mss. français 12420 et 12201 de la Bibl. nationale. — Cf., sur ces volumes, P. Durrieu, *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français*, dans la revue *le Manuscrit*, t. II, p. 167, 168 et 179.

(5) Ms. français 616 de la Bibl. nationale. — J'ai proposé naguère d'attribuer les images de ce volume à Haincelin de Haguenau. Mon attribution a été plus d'une fois répétée sans qu'on ait pris la peine de me citer. Il me paraît bon d'avertir que, si elle me semble toujours vraisemblable, je ne la donne cependant que comme une hypothèse.

(6) Ms. français 159 de la Bibl. nationale.

(7) Bien entendu, cette énumération n'a rien de limitatif. Beaucoup d'autres œuvres pourraient encore être indiquées ici par nous.

du *Josèphe*. Le comte Horace de Viel-Castel a proposé l'attribution à ce maître dans un livre paru en 1853 (1). A cette époque, on connaissait encore fort mal l'histoire des artistes du quinzième siècle, et Viel-Castel, qui n'a produit aucune preuve à l'appui de son assertion, laisse entendre qu'il n'a songé à nommer Beauneveu qu'à cause des paroles louangeuses consacrées par Froissart à ce maître. Depuis 1853, la science a marché. M. Delisle a démontré, en 1868 (2), que nous possédons une œuvre authentique de Beauneveu, dans une série de vingt-quatre figures de prophètes et d'apôtres placée en tête d'un *Psautier latin-français* du duc de Berry (3). Nous pouvons donc procéder par voie de comparaison pour le cas qui nous occupe. Or, chez Beauneveu, le caractère du dessin, la facture, les principes de modelé, le système des fonds diffèrent profondément de ce que nous trouvons dans nos miniatures des livres II et III du *Josèphe*, et, malgré les retouches, on peut affirmer, je crois, sans aucune témérité, que la miniature du livre Ier n'a jamais rien dû non plus à André Beauneveu. Que le comte de Viel-Castel, en 1853, se soit trompé, le fait est compréhensible; ce qui l'est moins, c'est que son attribution ait encore réapparu très récemment. C'est là une assertion, que l'on a trop longtemps répétée de confiance, qui est détruite par les observations de M. L. Delisle concernant le *Psautier latin-français du duc de Berry*, et dont il importe de débarrasser à jamais l'histoire de l'art.

Après André Beauneveu, et pour les mêmes raisons de dissemblance profonde de style, il faut encore écarter sans hésiter Jacquemart de Hesdin. M. le comte Robert de Lasteyrie me paraît, en effet, avoir démontré, d'une manière éclatante (4), qu'il convient de rendre à cet artiste de très belles peintures qui se trouvent dans plusieurs livres de prières du duc de Berry (5). Les peintures en question révèlent un maître consommé dans l'art du dessin, sachant donner à ses personnages une beauté très supérieure à ce que nous offrent les trois premières miniatures du *Josèphe*. D'autre part, ces peintures sont encore conçues dans les vieux errements du quatorzième siècle, et jamais, par exemple, les fonds conventionnels n'y cèdent le pas à l'azur du ciel, toujours représenté au contraire dans le *Josèphe*. Qu'il s'agisse des principes généraux de disposition, ou du rendu de chaque détail, il y a comme un abîme entre les miniatures que nous discutons et les œuvres dans lesquelles la clairvoyance de M. le comte Robert de Lasteyrie a reconnu la main de Jacquemart de Hesdin.

Restent Pol de Limbourg et ses frères, que les documents d'archives nous prouvent

(1) *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au Droit Désir*, p. 22.

(2) L. DELISLE, *le Cabinet des manuscrits*, t. Ier, p. 62.

(3) Ms. français 13091 de la Bibliothèque nationale.

(4) Comte Robert DE LASTEYRIE, *les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin*.

(5) Notamment dans les *Grandes* et dans les *Petites Heures du duc de Berry*, mss. latins 919 et 18014 de la Bibl. nationale. J'ai été le premier à indiquer qu'il y avait un groupe à constituer avec une grande partie des miniatures renfermées dans ces manuscrits et dans quelques autres encore. Mais c'est M. le comte Robert de Lasteyrie qui a eu tout le mérite d'attacher à ce groupe le nom de Jacquemart de Hesdin, alors que j'avais songé à tort à Beauneveu.

avoir occupé la situation d' « enlumineurs du duc de Berry ». S'autorisant de ce titre qu'a eu officiellement Pol de Limbourg, certains critiques ont pensé à lui (1) et en ont fait l'auteur soit de nos trois premières miniatures, soit de la deuxième et de la troisième, la première restant donnée à Beauneveu. Que faut-il penser de cette attribution?

M. Delisle a établi en 1884 (2) qu'il fallait attacher désormais le nom de Pol et de ses frères au plus beau manuscrit qu'ait possédé le duc Jean de Berry, les *Très riches Heures* qui sont conservées à Chantilly, au Musée Condé. Dans la grande publication que j'ai consacrée à ces *Très riches Heures* (3), j'ai exposé tout ce qu'on sait de Pol de Limbourg. D'après les documents, celui-ci nous apparaît comme un chef d'atelier, ayant pour aides et compagnons ses frères Jehannequin et Hermand, mais occupant toujours un rang supérieur par rapport à ceux-ci.

Les miniatures de Chantilly, auxquelles a travaillé Pol de Limbourg, sont des merveilles, quelques-unes d'absolus chefs-d'œuvre. Il suffit de jeter les yeux sur leurs reproductions données dans ma publication pour constater qu'elles laissent loin derrière elles, par la suprême beauté des compositions et la perfection des figures, les miniatures initiales de notre *Josèphe*. Rapprochez, par exemple, d'un manuscrit à l'autre, les groupes formés par Dieu le Père, Adam et Ève qui se trouvent dans la première grande miniature des *Antiquités judaïques* (4) et dans le *Paradis terrestre* de Chantilly (5), ou ceux qui nous montrent des cortèges d'Orientaux aux pittoresques costumes (6), vous aurez dans le *Josèphe* des ouvrages honorables, mais rien de plus; dans les *Très riches Heures* de Chantilly, de véritables créations de génie. L'examen des originaux accentue encore l'énorme écart au point de vue de la valeur artistique. Dans les pages de Chantilly, vous admirez, en même temps qu'une sûreté incomparable dans le dessin, une facture pleine d'esprit et de légèreté, et une transparence des tons dans le coloris, dont le *Josèphe* ne donne nullement l'équivalent. En résumé, dans les *Très riches Heures*, « que faisoient Pol et ses frères » (7) en 1416, pour parler comme les gens de l'entourage du duc de Berry, on sent un maître, dans toute la force du terme, et ce maître n'a pas touché au *Josèphe*.

Il n'y a donc pas identité entre les deux œuvres. En revanche il y a certainement entre elles des analogies. Souvent, dans le manuscrit de Chantilly, nous voyons les divers plans du paysage se succéder de la même manière que dans notre deuxième et notre

(1) Au lieu de « Pol » quelques auteurs ont imprimé, par *lapsus* « Pierre » de Limbourg. Ce Pierre n'a jamais existé.

(2) L. Delisle, *les Livres d'Heures du duc de Berry*, p. 37. Cf. P. Durrieu, les *Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, p. 6.

(3) Pages 80 et suivantes de l'ouvrage.

(4) Reproduite ici sur notre planche I.

(5) *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, planche XVIII.

(6) *Joseph, fils de Jacob, vendu par ses frères*, et *les Israélites dans le désert* du *Josèphe* (planches II et III du présent ouvrage), et les deux pages de Chantilly représentant la *Rencontre* et l'*Adoration des Mages* (*les Très riches Heures, etc.*, planches XXXVII et XXXVIII.)

(7) Expression textuellement empruntée à l'inventaire mortuaire du duc de Berry dressé en 1416

troisième miniature. Les terrains, les rochers sont compris de la même façon (1). Dans notre deuxième miniature, consacrée à l'histoire du patriarche Joseph, tout à fait à l'arrière-plan, une construction munie de clochers se profile sur le ciel, en linéaments bleuâtres. Pareil effet est reproduit à diverses reprises dans le manuscrit de Chantilly (2). On peut établir des rapprochements pour les costumes donnés aux Bergers ou aux personnages orientaux (3). Autre rapprochement à faire encore entre l'édicule sous lequel sont placées, ici les Tables de la Loi, là la sainte Croix vénérée par les fidèles (4). Enfin, et ceci n'est pas moins important, les tons du coloris, les verts clairs, les bleus, les roses, les jaunes et surtout les mauves, tout en étant plus limpides dans le manuscrit de Chantilly, présentent néanmoins dans les miniatures initiales du *Josèphe* des accords d'harmonie identiques.

Ce qui précède vise surtout les miniatures des livres II et III du *Josèphe*, qui sont les plus faciles à analyser puisqu'elles sont restées intactes. Dans la miniature du livre I[er] elle-même, en dépit des retouches, il y a des particularités qui ramènent encore la pensée vers les *Très riches Heures* de Chantilly. C'est, dans le haut de la page, ce petit tympan saillant qui renferme le buste de Dieu le Père, et qui apparaît par deux fois dans ces *Très riches Heures* (5). C'est, un peu plus bas, cette espèce d'arc-en-ciel qui porte les signes du zodiaque et qui rappelle une disposition commune à toutes les pages du calendrier dans les mêmes *Heures* de Chantilly (6). Ce sont enfin, dans le Paradis terrestre, les animaux et les arbres, qui par leurs formes et leur échelle de proportions réciproques sont analogues à ceux qu'on voit dans les *Très riches Heures* (7). Je pourrais prolonger ce parallèle; mais ce qui précède suffit déjà pour établir qu'entre les trois miniatures initiales de notre *Josèphe* et les chefs-d'œuvre de Chantilly, il y a — et j'insiste sur l'expression restrictive que j'emploie — un *air de parenté*.

Ce même air de parenté, je l'ai retrouvé, à la suite de recherches très prolongées, dans quelques autres miniatures. J'ai surtout noté à cet égard certaines images d'un *Térence* qui fut donné au duc de Berry en janvier 1408 (8), d'un *Roman de la Rose* possédé par le même duc depuis le 7 juillet 1403 jusqu'au 3 mars 1414 (9), et d'un *Pontifical*

(1) Comparer, avec nos planches II et III, *les Très riches Heures*, planches XXVIII, XXXII, XXXV et XXXVII

(2) Voir, notamment, *les Très riches Heures*, planches XIV et XXXV.

(3) Planches II et III de la présente publication et *les Très riches Heures*, planches XXXII et XXXV.

(4) Planche III de la présente publication et *les Très riches Heures*, planche LXIII.

(5) *Les Très riches Heures*, planches LV et LX.

(6) *Op. cit.*, planches I à XII.

(7) *Op. cit.*, planche LVIII. — Il y aurait d'autres rapprochements à faire avec plusieurs pages des *Belles Heures* du duc de Berry qui appartiennent à M. le baron Edmond de Rothschild et dont les miniatures ont été peintes par les mêmes artistes qui ont travaillé aux *Très riches Heures* de Chantilly. (Cf. P. DURRIEU, *les « Belles Heures » de Jean de France, duc de Berry*.)

(8) Bibl. nat., ms. latin 7907 A. Dans le frontispice de ce manuscrit (fol. 2 verso), on voit, comme dans notre planche III du *Josèphe*, un Oriental, avec les cheveux nattés en queue à la manière des Chinois. Des figures qui se trouvent aux fol. 63 verso, 83, 84 verso, et 88 rappellent certains personnages de notre planche II.

(9) Bibl. nat., ms. français 380. Miniatures des folios 19 verso, 38 verso et 85 verso.

que le duc de Berry réserva en 1404 pour le donner à la Sainte-Chapelle de Bourges (1)

En dehors de ces manuscrits provenant indiscutablement du duc Jean de Berry, d'autres volumes encore m'ont offert des éléments de comparaison. J'ai rencontré ceux-ci dans quelques-unes des charmantes peintures qui ornent, à la Bibliothèque publique de Genève, un exemplaire des *Cas des nobles hommes malheureux* traduits d'après Boccace (2), dans un *Couronnement de la Vierge* que renferme un livre d'Heures du British Museum (3), enfin dans les illustrations d'un autre très remarquable livre d'Heures, malheureusement dénué comme le précédent de toute marque de provenance, qui appartient à M. le baron Edmond de Rothschild (4).

Toutes ces miniatures sont-elles de la même main? Je ne le crois pas. Cependant elles forment un ensemble qui relève d'une même tendance esthétique. Elles ont, pour le coloris, pour les détails du costume et du paysage, pour le sentiment de la perspective, des affinités avec plusieurs images de ces *Très riches Heures* de Chantilly, auxquelles Pol de Limbourg a travaillé en personne; d'autre part, elles ne sont pas de la main du maître génial qui a laissé sa marque dans les susdites *Très riches Heures*. En conséquence, je proposerai d'employer pour désigner — en quelque sorte pour étiqueter — ce groupe, dans lequel rentrent nos trois premières miniatures du *Josèphe*, l'expression d'ÉCOLE DE POL DE LIMBOURG.

Si je ne craignais même d'être trop audacieux, je serais tenté d'aller plus loin et de formuler l'hypothèse suivante. Pol de Limbourg, je l'ai rappelé déjà, avait pour collaborateurs ses deux frères. Dans les *Très riches Heures* de Chantilly, ce serait Pol, le chef d'atelier, qui aurait dirigé tout le travail et donné tout au moins les suprêmes coups de pinceau aux merveilleuses miniatures. Sa personnalité s'y imposerait tellement qu'elle absorberait celle des deux autres frères. Dans les miniatures des livres I[er] à III du *Josèphe*, au contraire, ce seraient ces frères, Jehannequin et Hermand, ou l'un d'entre eux, que nous trouverions à l'œuvre, sans le concours de Pol. On aurait ainsi l'explication naturelle des observations que nous avons faites : ressemblances sur certains points, et en même temps infériorité esthétique. L'hypothèse aurait, en outre, l'avantage d'être d'accord avec la note de François Robertet inscrite sur notre *Josèphe*. En effet, les frères de Pol sont mentionnés l'un et l'autre dans les documents avec le titre d'« enlumineurs du duc de Berry ».

La théorie est donc séduisante. Mais, je le répète, elle ne constitue qu'une hypothèse; et, si je me risque à l'indiquer, ce n'est que sous les plus expresses réserves et presque à titre de rêverie.

(1) Bibl. nat., ms. latin 8886. Miniatures des folios 101, 105, 130 verso, 263 et 447 verso.

(2) Bibl. de Genève, ms. français 190. Miniatures peintes aux endroits suivants du texte : Liv. I, chap. 1 et 8; liv. IV, chap. 15; liv. V, chap. 9 et 20; liv. VIII, chap. 13.

(3) Addit. Ms. 32454. Miniature du f° 46.

(4) Sur ce manuscrit, cf. P. DURRIEU, *les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, p. 170.

CHAPITRE V

LES MINIATURES DE JEAN FOUCQUET DANS LES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES »

D'après le précieux témoignage de François Robertet, c'est le « bon paintre et enlumineur du roi Loys XIe, Jehan Foucquet, natif de Tours », qui a complété au tome Ier du *Josèphe* l'illustration des *Antiquités judaïques* commencée pour le duc Jean de Berry. Dans la seconde partie du présent ouvrage, nous dirons ce que l'on sait de la vie de Jean Foucquet et nous passerons en revue les œuvres que l'on a proposé de lui attribuer, d'une manière plus ou moins hypothétique. Pour le moment, arrêtons-nous exclusivement aux miniatures des *Antiquités judaïques,* dont l'authenticité est certaine.

Et d'abord, pour qui ces miniatures ont-elles été peintes? On considère en général la question comme résolue, et l'on admet que Foucquet a exécuté son œuvre tout entière pour Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. J'ai expliqué ci-dessus, dans le chapitre III (1), que deux des peintures pourraient n'avoir été faites qu'un peu après les autres. Mais je ne doute pas que le travail, pris dans son ensemble, n'ait été commandé par le duc Jacques. En effet, nous voyons, au bas de la première grande miniature du *Josèphe,* les sirènes et les hommes sauvages qui ont été rajoutés comme supports de l'écu armorié. Ces figures constituent l'emblème personnel du duc Jacques de Nemours. D'autre part, elles sont intimement liées par le dessin, la facture et le coloris, avec les illustrations des livres V à XIV; elles révèlent la main du même artiste, c'est-à-dire la main de Foucquet. Il serait évidemment invraisemblable que Foucquet se fût borné à procéder pour le duc Jacques uniquement à l'adjonction d'un détail héraldique et qu'il n'eût pas été appelé, en même temps, à peindre les miniatures dont la place était restée vacante dans le manuscrit.

Je puis démontrer, du reste, pour la plupart au moins de ces miniatures, qu'elles ont été exécutées au temps où Jacques d'Armagnac, non seulement vivait, mais faisait encore illustrer des manuscrits. Parmi les livres que la présence, plusieurs fois répétée,

(1) Voir p. 52.

des sirènes et des hommes sauvages atteste avoir été décorés et ornés de leurs images à l'intention de ce prince, figurent quatre tomes d'une *Fleur des histoires* (1). Or, dans ce dernier manuscrit, nous rencontrons des emprunts évidents faits à plusieurs des tableaux de Foucquet pour les *Antiquités judaïques* (2) et jusqu'à la copie servile d'un de ces tableaux, celui de la *Construction du Temple de Jérusalem,* reproduit sur notre planche VIII (3).

Cette observation nous donne un certain élément chronologique. Si la *Fleur des histoires* a été illustrée pour Jacques d'Armagnac, elle a été forcément terminée avant 1477. A plus forte raison le tome Ier du *Josèphe,* qui lui a servi de modèle, devait-il être achevé, ou peu s'en faut, à cette même époque. Dans l'état actuel de nos connaissances, c'est malheureusement tout ce que nous pouvons dire d'assuré relativement à la date des miniatures dont Foucquet a enrichi les *Antiquités judaïques* (4).

Ces miniatures ne sont pas toutes, il faut le reconnaître, aussi bien venues. Elles ne cessent pas néanmoins d'être des œuvres très fortes, et certaines d'entre elles sont de vrais tableaux d'histoire, qui ne perdraient rien à être transposés dans les dimensions de la grande peinture.

D'une manière générale, ce qui frappe avant tout dans nos créations de Foucquet, c'est l'art consommé de la composition. Avec quelle habileté le maître dispose ses nombreux personnages! Combien il demeure clair, lorsqu'il représente des scènes de combats, que la multiplicité des acteurs risquerait de rendre confuses! Ce côté si remarquable a été spécialement bien vu par notre regretté ami Bouchot : « Quelle science, quelle philosophie supérieure dans les groupements de guerriers, dans l'agencement des batailles!... Foucquet, peintre militaire! qui songe à lui donner ce titre qu'il mérite pourtant avant tous autres?... Devant que Foucquet n'eût précisé la rude majesté de ces chocs d'hommes et de bêtes, les miniateurs ignoraient l'art de manier les masses : ils se contentaient d'engager l'un contre l'autre trois ou quatre preux qui estoquaient sans conviction ni crânerie. Foucquet jette les uns sur les autres des milliers de personnages, la lance en arrêt, la tête baissée dans le saisissant brouhaha des corps à corps. Il les fait se déployer, se resserrer, suivant les lois de chevalerie, déroulant au loin les rivières et

(1) Mss. français 55 à 58 de la Bibl. nationale. — La copie de ce manuscrit est signée : J. du Ny. Les volumes avaient reçu leur primitive couverture, aujourd'hui disparue, d'un célèbre relieur de Bruges, Stuvaert Lievin. Le style et le coloris des miniatures dénotent l'influence des coryphées de l'école tourangelle du quinzième siècle, Foucquet et Bourdichon.

(2) Ainsi, sur la miniature peinte au fol. 62 du ms. français 55, on trouve un homme coiffé d'un bonnet pointu. Ce personnage est imité d'un de ceux qui figurent dans notre planche XI.

(3) Ms. français 55, fol. 70 verso. — Dans la miniature de notre *Josèphe*, l'œuvre a toute la saveur d'un original. Dans le manuscrit français 55, au contraire, l'infériorité de l'exécution et sa gaucherie timide trahissent incontestablement une simple copie d'après un prototype.

(4) Certains critiques ont précisé davantage, estimant tantôt que les miniatures de Foucquet dans le *Josèphe* datent de 1465, tantôt qu'elles ont été peintes entre 1470 et 1477. Mais ils n'ont été guidés à cet égard que par de vagues raisons de sentiment qui ne constituent pas des arguments réels.

les plaines derrière eux. En germe, nous retrouvons chez lui toutes les théories de nos panoramas, si j'ose dire, avec je ne sais quoi de plus, séparant l'homme de génie, l'inventeur, de son copiste habile (1). »

Pour bien comprendre la supériorité de Foucquet dans les scènes de guerre que déroulent sous nos yeux les miniatures des *Antiquités judaïques*, il faut les comparer avec les créations des artistes qui furent les contemporains du maître dans les divers pays d'Occident. Rien de plus intéressant que d'établir un parallèle entre les pages de notre *Josèphe,* reproduites sur nos planches IV, X et XIII, et les productions similaires des peintres italiens ayant vécu au milieu du quinzième siècle, telles que les célèbres tableaux de *Batailles* exécutés par Paolo Uccello pour les Bartolini (2), ou la grande fresque de la *Défaite de Chosroès,* peinte par Piero della Francesca dans l'église de San-Francesco d'Arezzo. Assurément, Piero della Francesca et Paolo Uccello ont été de puissants artistes, dont les œuvres ont suscité en leur temps un grand enthousiasme. Et cependant, mises en présence des pages de Foucquet, leurs batailles paraissent singulièrement enfantines de disposition. Pour trouver dans l'art italien quelque chose d'équivalent à ce que Foucquet a créé en France avant 1477, il faut descendre peut-être jusqu'au seizième siècle, aux études de Léonard de Vinci pour le carton de la bataille d'Anghiari, ou même aux thèmes inventés par Raphaël dans la décoration des *Chambres* du Vatican.

L'art flamand, au quinzième siècle, a abordé d'une façon plus heureuse le rendu des mêlées furieuses d'hommes et de chevaux. On peut en voir des exemples dans bien des manuscrits, tels, pour n'en citer qu'un, que ces *Grandes Chroniques de France*, de la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, dont M. Salomon Reinach a publié et commenté les images (3). Cependant, ici encore, la supériorité reste à Foucquet. Il sait mettre dans ses compositions, fût-ce les plus animées, un sentiment de tact et de mesure, et surtout une appropriation exacte des paysages aux scènes, que les Flamands n'ont jamais atteint à égal degré.

Si nous poussons plus loin l'analyse, nous admirerons, dans nos grandes miniatures des livres IV à XV du *Josèphe,* la vie, la vérité des figures en même temps que l'aisance et la variété des poses. Chaque personnage a son caractère propre, chaque visage son expression individuelle, toujours juste et rendue avec une finesse étonnante. Foucquet ne sacrifie aucun détail. Sa *Construction du Temple de Jérusalem* en tête du livre VIII suffit à en donner la preuve. Néanmoins, son faire n'a rien de mesquin. Il lance le trait et modèle ses formes avec une sûreté et une décision qui donnent à sa facture un accent de liberté qu'on ne rencontre, à pareil degré, chez aucun autre miniaturiste du même temps.

(1) Henri BOUCHOT, *Jean Foucquet,* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. II, p. 425.

(2) Un de ces tableaux de *Batailles* se trouve à Paris, au Musée du Louvre; les autres sont conservés à Florence (Musée des Uffizi), et à Londres (National Gallery.)

(3) Salomon REINACH, *Un Manuscrit de la bibliothèque de Philippe le Bon à Saint-Pétersbourg.*

A côté des qualités supérieures qui marquent tous les acteurs humains, nous devons encore constater l'habileté, tout à fait rare pour l'époque, avec laquelle Foucquet sait dessiner les chevaux et les mettre en action. Voyez sur nos reproductions le cheval qui porte Ptolémée à son entrée dans Jérusalem (pl. XII), celui qui se cabre (1) sur la gauche dans le combat des Macchabées contre Bacchidès (pl. XIII), ou la monture d'Hérode, d'une pose si élégante (pl. XV). Vous admirerez combien ces chevaux, malgré leurs formes épaisses, empruntées d'ailleurs à la réalité, sont vivants, avec quel feu ils chargent, ou quel fier aspect ils conservent presque toujours, quand leurs attitudes sont plus calmes (2)!

Cependant, dans nos miniatures des *Antiquités judaïques,* ce qui donne encore relativement la plus haute idée du talent de Foucquet, ce sont moins peut-être les scènes et leurs personnages que les paysages qui les encadrent. Ces paysages, il ne faut pas hésiter à le proclamer, sont de vraies merveilles. L'esprit d'observation et de vérité y domine; la perspective aérienne y est aussi savante que la perspective linéaire.

Souvent des édifices, des châteaux, des villes même complètent le décor. Pour les constructions, Foucquet, par une recherche plus ou moins bien inspirée d'exactitude historique, a employé à plusieurs reprises des motifs empruntés aux monuments d'Italie. Parfois même il est allé jusqu'à l'usage de formes vaguement orientales (3). Sauf ces concessions partielles, l'architecture qu'il reproduit dans ses villes, dans ses châteaux, est toujours essentiellement française. Or, toute cette portion architecturale de son œuvre est traitée de main de maître. Comme l'a remarqué un technicien, dont le témoignage est d'autant plus intéressant qu'il a pratiqué lui-même l'architecture (4), chez Foucquet, le rendu des constructions est rigoureusement exact, et l'on constate toujours, chose si rare au quinzième siècle, la justesse des rapports de proportion entre les personnages et les bâtiments.

Et quelle profondeur dans ces délicieuses vallées qui s'ouvrent à nos regards! Quelle grâce dans la courbe de ces rivières! Quelle fermeté de profils dans ces pittoresques rochers! Où Foucquet a-t-il pris les éléments de ses paysages? L'opinion généralement adoptée veut que nous soyons transportés par certaines de nos miniatures vers la Touraine ou vers le Poitou. Henri Bouchot croyait que le tableau de la *Prise de*

(1) Un cheval cabré, dessiné dans un sentiment analogue, nous est montré par une fresque de l'hôpital de Sienne (attribuée à Domenico di Bartolo Ghezzi) qui devait déjà être peinte à l'époque où Foucquet travaillait. Mais, peut-être n'y a-t-il là qu'une rencontre toute fortuite.

(2) Il y aurait beaucoup à dire sur les chevaux de Jean Foucquet. Mais il faudrait pouvoir leur consacrer tout un mémoire, reposant sur des comparaisons qui commenceraient par les chevaux du comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut et de ses compagnons, dans une miniature aujourd'hui détruite par le feu des *Heures de Turin* (reproduite dans : P. DURRIEU, *Heures de Turin,* pl. XXXVII, et *les Débuts de Van Eyck,* planche hors texte), pour aboutir aux études de Léonard de Vinci d'après la statue antique du Régisol, jadis à Padoue. (Originaux conservés dans la Bibliothèque de Windsor.)

(3) Voir nos planches VI et XII.

(4) H.-A. VASNIER, *l'Architecture dans les œuvres de Memlinc et de Jean Fouquet.*

Jéricho (1) nous montre le val du Cher à Veretz, dans l'Indre-et-Loire. Ailleurs, les rochers abrupts non loin desquels coule une rivière, les châteaux perchés sur des monticules escarpés (2) semblent empruntés à une nature plus tourmentée que celle de la Touraine et du Poitou. L'importance donnée aux montagnes et leur élévation relative font penser aux régions du massif central de la France qui constituaient ou avoisinaient les comtés et vicomtés de la Marche, de Carlat, de Murat et de Castres, domaines personnels de ce Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, pour qui Foucquet a peint nos miniatures. Ces masses rocheuses mêmes, se dressant comme des tours (3) et qui pourraient sembler conventionnelles, les gorges du Tarn et d'autres sites encore nous en offrent de pareilles.

Un élément de supériorité, qui se voit naturellement mieux sur les originaux, mais qui, grâce à l'excellence des reproductions de M. Dujardin, est sensible jusque sur nos planches (4), c'est la merveilleuse entente de l'éclairage. A travers les plans du paysage circule une lumière chaude, joyeuse, en même temps discrète et harmonieuse, et nuancée de modulations adorables. Il faut faire effort pour nous persuader que nous sommes ici en face d'une œuvre antérieure à 1477, datant par conséquent au plus tard du troisième quart du quinzième siècle. Les jeux de lumière y sont, en effet, compris dans un sens véritablement tout moderne. « Ce qui lui appartient en propre, a dit excellemment M. Paul Leprieur de Jean Foucquet considéré comme paysagiste, c'est l'art de noyer les contours, d'atténuer les tons, à mesure qu'on s'éloigne et qu'on s'enfonce, et, par gradations insensibles, taches de plus en plus molles, quoique toujours précises, de conduire l'œil doucement jusqu'aux plus lointains horizons. Les prétendues découvertes des modernes, le plein air dont on a tant parlé, il est déjà là tout entier, appliqué discrètement et sans fracas, indiqué à demi-mot, presque parfait dès sa naissance... Le sentiment des valeurs tient presque du prodige. C'est une fenêtre qui s'ouvre sur la nature. Un air véritable, une vraie lumière y baignent les êtres et les choses (5). »

Certes, durant les trois premiers quarts du quinzième siècle, il y a eu, soit en Flandre avec les Van Eyck, les Rogier Van der Weyden et leurs émules, soit en Italie avec les Fra Angelico, les Filippo Lippi, les Piero della Francesca et leurs contemporains, des maîtres qui savaient également dérouler derrière leurs figures principales des paysages étendus, et souvent délicieux. Mais, toujours, on trouve chez eux, dans leurs vues de contrées, soit quelque chose d'enfantin, soit tout au moins quelque chose de trop sec, de trop précis. Ils ne savent pas moduler. Dans leurs lointains, ils appuient sur les détails avec autant d'intensité que dans les premiers plans. Foucquet, lui, tel qu'il nous apparaît dans ses peintures de notre *Josèphe*, a eu quelque chose de plus qu'eux tous. Il a eu le sentiment

(1) Planche V.
(2) Planches VI, VII, XI, XII et XIII
(3) Planches VI, VII, XIII
(4) Voir principalement nos planches V, VI, VII et XIII
(5) Paul LEPRIEUR, *Jean Fouquet*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. II, p. 149-150

de l'atmosphère; j'ajoute de l'atmosphère propre à la France, de cette lumière, moins brillante que celle d'Italie, faisant moins vibrer les tons que l'air plus humide de la Flandre, mais si fine, si exquise dans ses demi-teintes, et qui, en enveloppant l'horizon d'une brume légère, donne aux aspects de la nature française un charme infini.

Le secret de telles harmonies sera retrouvé plus tard par nos glorieux paysagistes de l'École française moderne. Foucquet, lui, l'avait compris dès avant 1477. Cette question de date, sur laquelle il faut insister, rend le cas du « bon peintre de Louis XI » tout à fait étonnant. Elle fait de lui un précurseur au premier chef.

Les paysages, dans les miniatures des livres IV à XV du *Josèphe,* sont tellement supérieurs qu'on est tenté de se demander même si l'artiste n'a pas négligé pour eux ses premiers plans et les groupes principaux de ses personnages. Tandis que, dans les arrière-fonds, sur les collines, les prés, et parmi les taillis des bois, toute une gamme de verts clairs joue gaiement sous l'azur du ciel, le devant du tableau est tenu le plus souvent dans des tons beaucoup plus éteints, arrivant jusqu'à donner l'impression d'une sorte de pénombre. L'usage constant des hachures d'or, pour accentuer le modelé des formes, ne contrebalance pas l'aspect sévère et comme un peu étouffé qui résulte de l'emploi dominant des bruns, des gris foncés, des violacés sourds, et, pour les armures, de la nuance du fer terni. Est-ce à dire cependant que Foucquet ignore les notes plus vives et plus variées? En aucune façon. Sans parler de ses ravissants paysages, il sait très bien faire vibrer à l'occasion les roses, les verts et les jaunes brillants. La *Clémence de Cyrus* en offre le plus remarquable exemple. Foucquet n'hésite pas non plus à employer pour les dalmatiques des lévites portant l'arche, dans la *Prise de Jéricho,* des blancs purs, modelés en pleine lumière avec une extrême virtuosité. Si bien qu'à examiner surtout les originaux, on arrive à se persuader que Foucquet, en opposant des premiers plans plus ternes à des fonds plus lumineux, a tout simplement fait œuvre de grand coloriste, sacrifiant intentionnellement certaines parties dans le détail pour obtenir un meilleur effet dans l'ensemble.

Grand coloriste, Foucquet l'a été. Mais s'il l'a été, c'est un peu à la manière d'un Rembrandt, c'est-à-dire d'un maître qui, tout en restant de préférence dans des tons sombres, arrive à emprisonner dans une gamme presque monochrome de fauve et de brun la vibration des rayons lumineux.

Que nous nous attachions au dessin ou à la couleur; que nous considérions le peintre des batailles et des foules, ou le créateur de certaines figures telles que celle du David déchirant ses vêtements ou de l'Hérode triomphant; que nous regardions les paysages ou que nous étudiions les détails des architectures; nous trouverons de justes motifs d'admiration dans les miniatures peintes par Jean Foucquet pour les *Antiquités judaïques.*

Cette admiration toutefois ne va pas sans quelques restrictions.

Tout d'abord, le parti pris des colorations assourdies dans les premiers plans jette un certain reflet monotone et comme attristant sur les pages qui sont moins heureusement venues que les autres. D'autre part, on peut reprocher à des figures de guerriers trapus, engoncés dans leurs cottes de mailles ou leurs armures, un peu de lourdeur. Enfin, dans l'ensemble de l'œuvre quelque chose fait défaut, et quelque chose d'important. Les compositions sont comprises dans un sens, je ne dirai pas vulgaire, mais terre à terre. Il y manque l'imprévu, la grande envolée, le côté vibrant, tendre ou poétique. Foucquet est trop sage; jamais il ne se laisse emporter sur les ailes de la fantaisie. Je veux bien que les sujets ne s'y prêtaient guère; qu'ils imposaient à l'artiste de rester dans le genre des simples tableaux d'histoire réelle. Il n'en est pas moins vrai que Foucquet aurait pu y mettre plus encore, et que vous chercheriez vainement, dans le *Josèphe*, l'équivalent de ces émouvants poèmes que sont, dans les *Très riches Heures* de Chantilly, le *Couronnement de la Vierge* ou la *Chute des Anges rebelles* (1).

Cette part faite à la critique pour les miniatures de nos livres IV à XV, nous n'en devons pas moins reconnaître dans l'ensemble de l'œuvre une production capitale de l'art de la peinture. Foucquet s'y affirme un maître, dans toute la force du terme. En même temps qu'il y porte à un suprême degré la science de la composition et l'expression de la vie, il s'y révèle encore un paysagiste qui a devancé son temps, et peut-être celui de tous les peintres du quinzième siècle qui a le plus admirablement compris la diffusion de la lumière dans l'atmosphère.

(1) Voir P. Durrieu, *les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, planches XL et XLI.

CHAPITRE VI

LES PETITES MINIATURES DU TOME II DU « JOSÈPHE »

L'examen critique que nous avons fait au chapitre III a donné cette conclusion que les petites miniatures insérées dans le texte, au tome II de notre *Josèphe,* tout en se rapprochant beaucoup, à certains égards, des grandes images illustrant les livres IV à XV des *Antiquités judaïques,* ne sont pas néanmoins de la même main. Nous avons été amenés ainsi à les attribuer à un artiste imbu d'une doctrine analogue à celle de Jean Foucquet, mais nettement distinct de ce maître éminent.

Ces petites miniatures ont-elles été peintes, comme les grands sujets traités par Foucquet, alors que le manuscrit appartenait encore à Jacques d'Armagnac, duc de Nemours? Une copie du roman de *Lancelot du Lac*, qui forme aujourd'hui le manuscrit français 113 de la Bibliothèque nationale, fournit à cet égard un précieux indice. Sur le premier feuillet de cette copie se voient, au-dessous d'une grande miniature frontispice, les sirènes et les hommes sauvages de Jacques d'Armagnac, employés comme tenants des armoiries; et dans toute l'enluminure de cette page, faite pour le duc Jacques, nous retrouvons identiquement le même caractère de dessin, les mêmes procédés de facture et les mêmes colorations que dans nos petites miniatures du *Josèphe*. L'auteur desdites petites miniatures est donc sûrement un homme qui a été employé par Jacques d'Armagnac en personne.

Des textes assez nombreux, datant des quatorzième et quinzième siècles, nous disent que les artistes les plus en vue avaient généralement auprès d'eux des élèves ou des aides qui les secondaient et constituaient ce qu'on peut appeler « leur atelier ». Pour les manuscrits sortant de ces ateliers, on constate, par l'étude des peintures, qu'il y a eu une sorte de hiérarchie dans la répartition de la besogne. Lorsque les volumes comprennent à la fois des grandes et des petites miniatures, c'est à un artiste beaucoup plus habile, évidemment le chef de l'atelier, qu'est revenu l'honneur de traiter les grandes images. Les petites illustrations trahissent des pinceaux moins experts, sans aucun doute ceux des simples aides ou élèves. En tenant compte de cette observation générale, je croirais

volontiers que tout le travail de complément de notre *Josèphe,* laissé inachevé au temps du duc Jean de Berry, a dû être exécuté pour Jacques d'Armagnac par les soins et sous la haute direction de Foucquet. Dans le tome I[er], toutes les images qui restaient à faire étaient des grandes miniatures. Le maître les a donc peintes lui-même. Il a encore agi de semblable façon, dans le tome II, pour la première des illustrations, parce que celle-ci était également de grandes dimensions. Au contraire, pour les petites miniatures, leur importance étant moindre, il était très naturel qu'il en confiât la tâche, suivant l'habitude de maints enlumineurs français, à un collaborateur n'occupant vis-à-vis de lui qu'un rang relativement inférieur.

Quel a pu être ce collaborateur? Assez nombreux sont les miniaturistes dont les productions se rapprochent de la manière de Jean Foucquet et qui étaient déjà en activité au temps où ce maître vivait encore. Quelques-uns de ces miniaturistes sont nommés par les textes et nous connaissons d'eux des œuvres indiscutables. Tel est le cas pour Jean Bourdichon, le peintre des fameuses *Grandes Heures de la reine Anne de Bretagne;* pour Jean Colombe, de Bourges, artiste fort médiocre mais qui n'en fut pas moins très en faveur sous le règne de Louis XI; enfin pour Jean de Montluçon qui a travaillé également à Bourges. Aucun de ces trois artistes ne peut être identifié avec l'auteur de nos petites miniatures du tome II. Bourdichon, dans les arrière-plans de ses miniatures peintes pour Anne de Bretagne, a des tonalités très différentes. Quant à Jean Colombe et à Jean de Montluçon, leurs créations formellement authentiquées (1) décèlent un talent très inférieur à celui qui brille dans toutes les petites miniatures du *Josèphe.*

A la même époque florissait encore un maître très fécond, dont j'ai jadis groupé les œuvres en commettant la faute de vouloir trop vite y attacher un nom, et qu'une lettre de Robert Gaguin, du 19 août 1473, appelle « l'excellent peintre François (2) ». Chez ce dernier, le caractère du dessin, les procédés d'exécution, les ty es de physionomie, les tonalités employées pour les vêtements diffèrent absolument des formules adoptées dans nos petites miniatures du *Josèphe.* Il n'y a qu'à confronter ces petites miniatures avec certaines illustrations d'un exemplaire de la *Cité de Dieu,* que Gaguin dit formellement être du peintre François (3), pour être persuadé que ledit peintre François n'est pas l'artiste qui nous occupe (4).

(1) Pour Jean Colombe, les miniatures complémentaires de *l'Apocalypse figurée* de l'Escurial et des *Très riches Heures* de Chantilly (Cf. P. DURRIEU, *les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry,* chapitre VII); pour Jean de Montluçon, la miniature signée en toutes lettres du ms. 438 de l'Arsenal

(2) « Egregius pictor Franciscus. » — L. THUASNE, *Roberti Gaguini epistolæ,* t. I[er], p. 34.

(3) Mss. français 18 et 19 de la Bibliothèque nationale. — Ledit exemplaire de la *Cité de Dieu* a été exécuté pour Charles de Gaucourt, vers 1473. Une page de ce manuscrit est reproduite dans : P. DURRIEU, *Un grand enlumineur parisien,* pl. III.

(4) Sur le « peintre François », voir : L. THUASNE, *François Foucquet et les miniatures de la Cité de Dieu de saint Augustin;* du même, *Roberti Gaguini epistolæ,* t. I[er], p. 34-35 et 225; L. DELISLE, *la Cité de Dieu illustrée d'après les indications de Robert Gaguin;* Charles DE GRANDMAISON, *L'auteur des miniatures de la Cité de Dieu à la Bibliothèque nationale;* Geo. F. WARNER, introduction à la publication de

Restent les œuvres appartenant toujours à la même école, mais exécutées par des artistes dont l'identité n'est pas établie. On conçoit que je ne puisse ici les passer toutes en revue. Je laisserai de côté, si intéressantes que soient certaines d'entre elles, les productions dont le simple aspect écarte à première vue l'idée d'un groupement avec nos petites miniatures. Je m'attacherai uniquement à celles qui y ressemblent au contraire par des particularités de dessin, de facture ou de coloris.

Des miniatures répondant à ces données se rencontrent dans un très beau manuscrit d'une traduction française de *Tite-Live*, que l'on appelle le *Tite-Live de la Sorbonne* ou *Tite-Live de Rochechouart*, d'après les collections où il a jadis successivement figuré (1).

Je reviendrai avec plus de détail sur ce manuscrit dans la seconde partie du présent ouvrage. Je me borne à dire ici que certaines de ses images offrent des analogies avec nos petites miniatures du tome II du *Josèphe*, pour la disposition des groupes de personnages, pour le sentiment du paysage, pour les détails des habillements ou le rendu des architectures (2). Néanmoins, en scrutant attentivement les choses, il ne me semble pas encore qu'il y ait là cette ressemblance décisive qui peut autoriser à croire à une identité de main. La comparaison des originaux décèle, en effet, dans les pages du *Tite-Live de la Sorbonne* auxquelles je fais allusion, une facture plus lourde et un coloris général plus monté de ton que dans les petites miniatures du *Josèphe*.

Toute autre est mon impression en face d'un second exemplaire de la traduction française de *Tite-Live*, classé jadis à la Bibliothèque nationale dans ce que l'on appelait le fonds de Versailles, et que, pour cette raison, je désignerai, comme on l'a fait assez souvent avant moi, sous la dénomination de *Tite-Live de Versailles* (3).

Cet exemplaire, qui renferme seulement la traduction des premières *Décades* (I et III) de Tite-Live, comprend deux volumes, de format in-folio, où le texte est disposé sur deux colonnes. Chaque volume contient, au début, une miniature de toute la largeur de la justification, et, dans le corps du livre, d'autres miniatures plus petites, insérées dans les colonnes d'écriture. Ces miniatures, qui ne me paraissent pas avoir été appréciées jusqu'ici à leur juste valeur, constituent des œuvres absolument remarquables. Leur auteur — le « maître du *Tite-Live de Versailles* », comme je propose de le nommer — se rapproche à beaucoup d'égards de Jean Foucquet, tel que nous connaissons celui-ci par nos grandes miniatures des *Antiquités judaïques*. Mais le « maître du *Tite-Live*

H. Yates Thompson, *Valerius Maximus, miniatures of the School of Jean Fouquet*, p. 13-16.

(1) Mss. français 20071 et 20072 de la Bibliothèque nationale. — Dans cet exemplaire, qui est d'un très grand format, le premier volume seul renferme des miniatures. Les images n'ont pas été exécutées dans le second.

(2) On pourrait faire, par exemple, un rapprochement assez suggestif entre une vue de Rome, qui se trouve au fol. 7 verso du *Tite-Live* de la Sorbonne, ms. français 20071, et la vue de la ville de Gamala, peinte dans le *Josèphe* en tête du livre XXIII et reproduite sur notre planche XVIII, n° 2.

(3) Mss. français 273 et 274 de la Bibl. nationale. — Vers la fin du seizième siècle, ce *Tite-Live* appartenait au cardinal Charles III de Bourbon-Vendôme (1590-1594) qui l'a fait relier à ses armes. Je n'ai malheureusement rien pu découvrir concernant l'histoire du manuscrit à une époque plus ancienne.

de Versailles » a son originalité propre. Il est surtout un admirable peintre des reflets de la lumière sur l'eau. Il excelle à faire fuir à nos yeux le cours d'une rivière ou les fossés éclairés à jour frisant. Il sait encore mettre une délicate poésie dans des lointains enveloppés d'une sorte de brouillard argentin. Il trouve des effets délicieusement fins que j'oserais comparer, en tenant largement compte bien entendu de la différence des temps et des procédés, à certaines des harmonies employées au dix-neuvième siècle par un Corot. Il arrive presque à égaler, dans ses meilleurs paysages, ceux que Foucquet nous a laissés au tome I[er] du *Josèphe,* et, s'il a moins d'ampleur, moins de hardiesse de conception, peut-être donne-t-il de plus que lui une certaine impression de rêve, très captivante.

Or, si l'on examine les images du *Tite-Live de Versailles,* on ne tarde pas à y distinguer des particularités identiques de tous points à celles qui marquent nos petites miniatures du tome II du *Josèphe.* C'est la même manière générale de traiter les scènes, les mêmes coupes de visages, les mêmes attitudes chez les hommes, les mêmes modèles pour les chevaux, les mêmes agencements de costumes, les mêmes formules d'architecture, la même compréhension de la perspective dans les paysages. Ce sont surtout les mêmes colorations, les mêmes partis-pris pour le rendu du modelé et la distribution des ombres et des lumières, la même manière d'employer pour les arrière-plans, et spécialement dans les ciels, des tons lilas clair et gris perle d'une exquise finesse. En prenant l'une après l'autre chacune des dix petites miniatures de notre *Josèphe,* on peut arriver à trouver comme leurs pendants parmi les images du *Tite-Live de Versailles* (1). C'est donc en définitive, autant qu'il est permis de conclure d'après l'étude critique des œuvres, au « maître du *Tite-Live de Versailles* » que je me trouve conduit à restituer la paternité de nos petites miniatures.

Serait-il possible de pousser plus loin les choses et d'arriver à établir la véritable identité du maître que je n'ai pu encore désigner que par un surnom?

Sur trois des petites miniatures de notre *Josèphe* (2), se lisent en plusieurs endroits des suites de lettres capitales romaines, ayant l'apparence d'une inscription. Dans maints autres manuscrits français du quinzième siècle, on retrouve des dispositions semblables. Ces inscriptions sont faites pour piquer la curiosité. Plus d'une fois, on a tenté d'y déchiffrer des noms d'artistes (3); et je dois confesser que, personnellement, j'ai recueilli jadis une grande quantité de ces inscriptions et passé bien des heures à essayer de leur arracher le secret qu'elles me semblaient devoir peut-être renfermer. Je suis arrivé

(1) Voir, à titre de points de comparaison, les quatre miniatures du *Tite-Live de Versailles* reproduites sur notre planche XXV.

(2) Voir nos planches XVI, n[os] 1 et 2, et XVII, n° 1.

(3) C'est ainsi que, dès 1836, le comte Raczinski a eu l'idée de chercher, dans une inscription de ce genre, le nom de l'auteur des célèbres pages du *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier,* aujourd'hui universellement rendues à Jean Foucquet, et qui constituent l'un des fleurons du Musée Condé à Chantilly. Nous verrons, au chapitre II de notre seconde partie, à quel invraisemblable résultat l'a amené cette méthode.

finalement à reconnaître qu'il fallait ne s'avancer sur ce terrain qu'avec une extrême prudence. Pour justifier cette opinion, je demande la permission de raconter l'anecdote suivante.

Il existe à l'Escurial une très belle *Apocalypse figurée* du quinzième siècle. Longtemps l'origine de ce beau livre est restée tout à fait inconnue. A la suite d'un voyage en Espagne, j'ai pu élucider la question; j'ai révélé, entre autres choses, que le manuscrit avait été exécuté pour un prince de la maison de Savoie (1). A faire cette découverte en particulier, mon mérite était très mince. En effet, on voit sur certaines pages du volume les armoiries de la maison de Savoie, accompagnées de la devise de la même maison : FERT, devise on ne peut plus connue, qui, rien qu'en France, circule encore aujourd'hui à milliers d'exemplaires, gravée sur la tranche des pièces de cinq francs à l'effigie des rois de Sardaigne et d'Italie. Mais un érudit espagnol, qui avait remarqué ce mot FERT, sans penser à la devise savoisienne, s'était ingénié à en trouver le sens; et sait-on l'interprétation qu'il en a bravement donnée? « Au folio 41, a-t-il dit en parlant du manuscrit, apparaît le monogramme de l'enlumineur qui a laissé ici aux siècles à venir la richesse de son génie artistique : voici les lettres qui constituent son nom : FERT. Comme il est clair, cela peut être son prénom et son nom de famille ou seulement l'un d'eux (2). »

Cette plaisante méprise montre combien il est dangereux de vouloir être trop ingénieux à utiliser les inscriptions tracées sur des miniatures. Il faut se garder de créer des frères à « l'enlumineur Fert » si drôlement inventé. Tout bien examiné, j'estime qu'on tomberait dans le piège en cherchant un nom d'artiste dans les suites de lettres qui se trouvent dans quelques-unes de nos petites miniatures du *Josèphe*. Ces capitales romaines visent à imiter l'antique. Si elles ont été employées par l'artiste, c'est évidemment avec une pensée d'exactitude historique et parce que les scènes où elles figurent retracent des événements contemporains de l'empereur Auguste. Elles sont analogues aux lettres S. P. Q. R. qui se voient, dans une des petites miniatures suivantes (3), sur la housse et la bride du cheval de Vespasien.

Ainsi les petites miniatures du *Josèphe* ne nous permettent pas d'identifier leur auteur; et les deux volumes du *Tite-Live de Versailles* ne sont pas plus explicites. Force est donc d'abandonner les manuscrits eux-mêmes. Serons-nous plus heureux en nous rabattant sur les documents?

Ceux-ci mentionnent plusieurs peintres-enlumineurs susceptibles d'avoir été en relations avec Foucquet. Nous savons déjà que plusieurs de ces artistes, Bourdichon, Jean Colombe, Jean de Montluçon et le « peintre François » doivent être écartés d'après le caractère de leurs œuvres. Mais Jean Foucquet a eu deux fils, nommés Louis et

(1) Cf. P. Durrieu, *Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures*, p. 22-26.

(2) *Museo español de Antiguedades*, t. IV (1875), p. 478.

(3) Planche XVIII, nº 1.

François; et un avocat tourangeau, Jean Brèche, qui écrivait au milieu du seizième siècle, nous apprend incidemment, par une phrase d'un ouvrage juridique qui va être citée quelques lignes plus bas, que ces deux fils furent également peintres. Il serait naturel de supposer que les fils de Jean Foucquet ont pu servir de collaborateurs à leur glorieux père. Par malheur, nous ne savons rien de Louis Foucquet. Quant à François, on a proposé de l'identifier avec « l'excellent peintre François » cité par Gaguin en 1473. Ce n'est là qu'une hypothèse (1), et, je l'avoue, une hypothèse qui me paraît très hasardée; car M. Charles de Grandmaison a très justement fait observer, d'abord que plus d'un enlumineur français, au quinzième siècle, a porté le nom de baptême de François, et que de plus il est très vraisemblable que cette appellation est, en réalité, non pas un prénom, mais un nom de famille (2). En tout état de cause, d'ailleurs, nous sommes en face de ce dilemme : ou François Foucquet est différent du peintre mentionné par Gaguin, et alors nous ignorons tout de lui; ou bien c'est le « peintre François » en personne, et, dans ce cas, il n'y a plus à penser à lui pour nos petites miniatures, celles-ci étant, en effet, indubitablement d'une autre main que les images de la *Cité de Dieu* dont Gaguin fait honneur au « peintre François ».

Un dernier nom s'offre à notre attention. Jean Brèche, dans le passage où il parle des fils de Jean Foucquet, place très au-dessus d'eux, et, semble-t-il, au-dessus de notre Foucquet lui-même, le peintre Jean Poyet : « Parmi les peintres qui ont fleuri à Tours figurent Jean Foucquet et ses fils Louis et François. A leur époque fut aussi Jean Poyet, de beaucoup supérieur à ces Foucquet eux-mêmes par la science de la perspective et de la peinture (3). »

Peut-être ne faudrait-il pas accorder une foi extrême à l'appréciation de Jean Brèche. Son livre, où se trouve le texte en question, a paru en 1556; à cette époque, le goût avait déjà beaucoup changé en matière d'art. Néanmoins, une chose est certaine : c'est que Jean Poyet, qui était Tourangeau comme Foucquet, qui comme lui peignait des miniatures de manuscrits, fut en son temps un artiste considérable et hautement prisé. En 1495 ou 1496, il exécuta, pour la reine Anne de Bretagne, vingt-trois « histoires riches » dans des *Petites Heures* qui n'ont malheureusement pas été retrouvées. D'autre part, deux écrivains du début du seizième siècle, Jean Le Maire de Belges et Jean Pèlerin dit le Viateur (4), rangent Poyet parmi les grands peintres. Et chose curieuse, ces deux auteurs, comme Jean Brèche, citent le nom de Poyet immédiatement après celui de

(1) C'est l'expression employée dans le *Catalogue* de l'Exposition des Primitifs français en 1904, seconde partie, consacrée aux *Manuscrits à peintures* qui étaient exposés à la Bibliothèque nationale, p. 50, nos 141-142.

(2) Charles DE GRANDMAISON, *L'auteur des miniatures de la Cité de Dieu à la Bibliothèque nationale.*

(3) « Inter pictores, Joannes Foucquettus atque ejusdem filii Lodoïcus et Franciscus. Quorum temporibus fuit et Johannes Poyettus, Foucquettiis ipsis longe sublimior optices et picturæ scientia. » (*Joannis Brechaei, Turoni jureconsulti, ad titulum Pandectarum « de verborum et rerum significatione » commentarii*, p. 410.)

(4) Voir, sur ces auteurs, la seconde partie, chapitre Ier.

Foucquet. Il semblerait donc que, pour les connaisseurs de l'époque, il y eût quelque lien entre les deux maîtres.

Or, nos petites miniatures du tome II du *Josèphe* sont l'œuvre d'un artiste inféodé aux doctrines de Foucquet, et d'un artiste évidemment plus jeune, puisqu'il n'a eu que le rôle secondaire dans la répartition du travail. Ceci cadrerait avec ce que nous savons de Poyet, rapproché de Foucquet par plusieurs auteurs, et qui, d'autre part, a peint seulement en 1495 ou 1496 le petit livre d'Heures d'Anne de Bretagne, alors que Foucquet était déjà mort depuis quinze ans. Ajoutons que, dans nos petites miniatures, nous pouvons admirer principalement la perfection de la double perspective linéaire et aérienne, et qu'au dire de Jean Brèche une des qualités qui constituaient la supériorité de Poyet, c'était justement sa science de la perspective.

Il ne serait donc pas impossible que Poyet fût notre « maître du *Tite-Live de Versailles* », ayant peint aussi les petites miniatures du *Josèphe*. Dans ce cas, on comprendrait la haute estime que ses contemporains avaient pour lui. Peut-être arrivera-t-on un jour à trancher la question en retrouvant le petit livre d'Heures, peint par Poyet pour Anne de Bretagne. En attendant, la prudence impose de conserver encore l'anonymat pour les petites miniatures du tome II du *Josèphe* comme pour les images du *Tite-Live de Versailles*.

Cet anonymat ne nous empêchera pas de rendre justice à la valeur de ces œuvres. Assurément leur auteur — quelle que soit son identité — est de ceux qui doivent compter. Et voici que, à propos de cet auteur, le tome II de notre *Josèphe* nous apporte une indication que ne donnait pas le *Tite-Live de Versailles*. Il semble nous permettre de voir désormais, dans l'artiste encore mystérieux, un élève direct de Jean Foucquet, à tout le moins un homme qui a fait partie, à une certaine époque, de l'atelier de Foucquet et a travaillé à côté de lui, collaborant à une entreprise commune.

La constatation est intéressante pour l'histoire de l'art français. Elle ajoute un nouveau prix au cadeau que la France a reçu le jour où la munificence de S. M. le roi Édouard VII, s'ajoutant à la générosité de M. H. Yates Thompson, a fait entrer à la Bibliothèque nationale, pour s'y placer à côté du tome Ier, le tome II du *Josèphe* commencé naguère pour Jean de France, duc de Berry, et achevé pour Jacques d'Armagnac, duc de Nemours.

SECONDE PARTIE

LE PEINTRE JEAN FOUCQUET

CHAPITRE PREMIER

LA VIE DE JEAN FOUCQUET

Le nom du « bon paintre et enlumineur du roi Loys XI[e] Jehan Foucquet (1) », inscrit dans la note de François Robertet, a été trop longtemps oublié en France. Cependant il fut célèbre jadis, et plusieurs écrivains du quinzième et du seizième siècle l'ont cité comme un des grands noms de la peinture. En 1495, un des seigneurs de la suite de Charles VIII, décrivant l'habitation royale de Poggioreale, près Naples, trouve cette « maison de plaisance » plus délicieuse « que le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun et la main de Fouquet ne sauroient dire, escripre, ne paindre (2) ». En 1503-4, un littérateur de profession, historiographe et poète ampoulé, qui vivait dans la maison de Marguerite d'Autriche et était spécialement chargé des rapports de cette princesse avec les artistes, Jean Le Maire de Belges, parle avec admiration de Jean Foucquet. Dans *la Plainte du Désiré ou Déploration du trépas de Mgr le Comte de Ligny,* Jean Le Maire met en parallèle des artistes comme Léonard de Vinci, Gentile Bellini et Pérugin, avec des maîtres plus anciens, tels

Que Marmion jadis de Valenciennes
Ou que Foucquet, qui tant eut gloires siennes,

nommant immédiatement après eux Poyet (dont nous avons parlé dans notre première partie, au chapitre VI), Roger [Van der Weyden], Hugues de Gand [Van der Goes] et Joannes [Memling] « qui tant fut élégant ». On voit à quelle noble compagnie est associé Foucquet. Dans une autre composition poétique, faite en l'honneur de Marguerite

(1) Dans les documents français du quinzième et du seizième siècle, le nom de notre peintre est écrit tantôt *Foucquet,* tantôt *Fouquet,* avec ou sans C intercalaire. La forme *Fouquet* se trouve sur l'émail du Louvre qui est un portrait contemporain de l'artiste; et le C est, en effet, superflu. Mais François Robertet emploie, dans sa note inscrite sur notre *Josèphe* même, l'orthographe *Foucquet;* et comme, dans la présente publication, j'ai fait grand état de ladite note, il m'a paru plus régulier de me conformer à l'usage suivi par le secrétaire du gendre de Louis XI.

(2) Benjamin FILLON, dans les *Archives de l'art français,* t. I[er], p. 275, d'après un imprimé gothique de la bibliothèque de Nantes.

d'Autriche et intitulée *la Couronne Margaritique*, le même auteur donne une liste de grands peintres; les deux premiers sont Roger Van der Weyden et notre Jean Foucquet :

> Car l'un d'iceulx estoit maistre Roger,
> L'autre Fouquet, en qui tout los s'emploie.

Viennent ensuite dans la liste Hugues Van der Goes, Dirk Bouts, Memling, Marmion et le « roy des peintres » Jean Van Eyck, avec quelques artistes moins célèbres, Colin d'Amiens, Loys de Tournai, etc. (1). Jean Le Maire de Belges pouvait, d'ailleurs, parler de Foucquet en connaissance de cause, car Marguerite d'Autriche, sa protectrice, possédait une petite madone de la main de notre peintre (2).

Un autre écrivain qui s'est occupé des choses d'art, Jean Pèlerin, dit le Viateur, chanoine de Toul, né vers 1445, dans la troisième édition de son traité *De artificiali perspectiva*, parue en 1521, cite aussi Foucquet parmi les peintres « décorans France, Almaigne et Italie », nommant avec lui, entre autres maîtres, Poyet, Colin d'Amiens, Mantegna, le Pérugin, Léonard de Vinci, Hugues Van der Goes, Lucas de Leyde, Raphaël et Michel-Ange (3).

Mais avant ces auteurs, qui écrivaient de 1495 à 1521, d'autres personnages, dont le témoignage est encore plus intéressant parce qu'ils furent contemporains de Foucquet, ont aussi parlé de lui en termes admiratifs.

Le premier est le célèbre architecte et sculpteur florentin Antonio Averulino ou Averlino, dit Filarete. Dans un traité d'architecture rédigé entre 1460 et 1464 et adressé au duc de Milan, Francesco Sforza, Filarete s'occupe de rechercher des grands peintres susceptibles de décorer une cité idéale, dont il établit le projet. « Je redoute, seigneur, écrit-il à Sforza, qu'il ne faille attendre, car il y a ici disette de maîtres qui soient bons. » Et il déplore les morts prématurées ou récentes de Masaccio, Masolino, Fra Angelico, Domenico Veneziano, Pesellino, Andrea del Castagno. « C'est pourquoi, ajoute-t-il, je redoute qu'il ne soit difficile d'avoir d'excellents peintres... Il faudrait voir si dans les pays d'outre monts il ne s'en trouverait pas. Il y en avait bien un de la plus grande valeur qui s'appelait maître Jean de Bruges [Jean Van Eyck], mais lui aussi est mort. Il me semble qu'il doit y avoir encore un autre maître, Roger [Van der Weyden], qui est bien doué. Il y a encore un Fouquet, français; s'il vit encore, c'est un bon maître, surtout pour les portraits d'après nature. Il a fait à Rome le pape Eugène avec deux des siens

(1) Jean LE MAIRE DE BELGES, *la Plainte du désiré*, imprimée à la suite de *la Légende des Vénitiens*, vers 1509; du même, *les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, suivies, avec pagination distincte, de *la Couronne Margaritique*, édition de Lyon, 1549, p. 399 des *Illustrations*, et p. 70 de la *Couronne*.

(2) L'inventaire de Marguerite d'Autriche, dressé en 1516, signale en effet : « Un petit tableau de Nostre Dame, bien vieulx, de la main de Foucquet, ayant estuy et couverture. » LE GLAY, *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche*, t. II, p. 481.

(3) Jean PÈLERIN, *op. cit.*, vers imprimés sur le titre de l'édition de 1521. — Cf. Anatole DE MONTAIGLON, *Notice historique et bibliographique sur Jean Pèlerin dit le Viateur*, p. 59-74.

auprès de lui, qui, en vérité, semblent proprement vivants. Il les a peints sur une toile qui a été placée dans la sacristie de la Minerve. Je le dis parce qu'il les a peints de mon temps (1). »

Le second personnage du quinzième siècle qui intervient à propos de Foucquet est un autre Florentin, Francesco Florio, probablement homme d'église, qui a résidé à Tours. Celui-ci, dans une lettre adressée à un de ses amis de Rome, mentionne les belles choses que l'on pouvait voir à Tours en l'année 1477 (2). A cette occasion, il témoigne la plus vive admiration pour des peintures de Foucquet, qui se trouvaient dans l'église Notre-Dame-la-Riche. « Là, dit-il, je compare les images des saints des temps anciens avec les modernes, et je réfléchis combien Jean Foucquet (3) l'emporte par son art sur les autres peintres de tous les siècles. Ce Foucquet dont je parle est un homme de Tours, qui, plus habile de beaucoup pour la peinture, a surpassé, non seulement les peintres de son temps, mais tous les anciens. Que l'antiquité vante Polygnote! Que d'autres exaltent Apelles! Pour moi je serais heureux si je pouvais trouver des mots pour célébrer dignement les productions admirables du peintre de Tours! Pour que tu ne croies pas que je poétise, tu pourras, dans notre église de la Minerve, savourer quelque chose de l'art de ce peintre, en allant regarder le portrait du pape Eugène, peint sur toile, qu'il n'a fait pourtant que dans sa jeunesse et dont il a réussi cependant à donner une telle image par sa vision pénétrante. N'en doute pas, car je t'écris la vérité, ce Foucquet est capable de créer par son pinceau des visages vivants et d'imiter presque Prométhée lui-même (4). »

Les deux textes que nous venons de citer parlent d'un portrait du pape Eugène (et il faut entendre ici le pape Eugène IV) qui avait été peint à Rome par Jean Foucquet, et se conservait dans l'église de la Minerve. Ce portrait était encore célèbre au seizième siècle. Il a valu au peintre tourangeau l'honneur d'être cité par Vasari, l'auteur des fameuses *Vies des peintres italiens*. Dans sa première édition, parue en 1550, Vasari raconte qu'au moment de la mort de Simone, frère de Donatello, « arriva à Rome Giovanni Fochetta, peintre très célèbré, qui peignit à la Minerve le pape Eugène, qu'on tint à cette époque pour une très belle chose, et qui se lia beaucoup avec Antonio

(1) « Ancora uno Gracchetto Francoso; ancora si vive, è buono maestro, maxime a rittrare del naturale. Il quale fece a Roma papa Eugenio e due altri de' suoi appresso di lui; che veramente parevano vivi proprio. I quali dipinse insù uno panno collocato nella sagrestia della Minerva. Io dico cosi perchè a mio tempo gli dipinse. » Antonio AVERLINO FILARETE, édition de son traité d'architecture donnée par le Dr W. VON ŒTTINGEN, p. 307.

Dans ce texte, le nom de l'artiste a été défiguré en *Grachetto* (d'autres ont lu : *Giachetto*); mais le témoignage de Francesco Florio, rapporté ci-dessous et qui parle du même portrait du pape Eugène IV, ne laisse aucun doute sur l'identité avec Jean Foucquet du maître signalé par Filarete. — Cf. Anatole DE MONTAIGLON, *Jean Fouquet et son portrait du pape Eugène IV* et le Dr W. VON ŒTTINGEN, dans son édition du traité de Filarete, p. 716.

(2) Cf. G. LAFENESTRE, *Jehan Fouquet*, chapitre III, p. 21-29.

(3) Le texte latin porte *Johannes Fochetus*.

(4) *Francisci Florii, florentini, ad Jacobum Tarlatum Castellionensem, de probatione Turonica*. Imprimé pour la première fois par SALMON, d'après les papiers de Dom Martène, dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. VII, p. 105.

Filarete (1). » Dans la deuxième édition des *Vies des peintres,* le fait est rapporté sous une forme un peu différente. « Peu de temps après la mort de Simone, le Filarete, revenu à Rome, mourut à soixante-neuf ans. Il fut enterré dans l'église de la Minerve, où il avait fait peindre le portrait d'Eugène IV à Giovanni Foccota, peintre très loué, pendant que lui, Filarete, demeurait à Rome au service de ce pape (2). »

Le pape Eugène IV est mort le 23 février 1447. C'est donc antérieurement à cette date que Filarete a pu être à son service et faire peindre son portrait par Foucquet. Dans sa première édition, Vasari ajoute encore que la liaison de Foucquet avec Filarete ne dura pas parce que, à la suite d'un souper que les deux artistes firent ensemble à la campagne, Filarete fut pris d'une dysenterie qui l'emporta. Cette mort eut lieu en 1469 ou 1470. Il semblerait donc que Foucquet fût revenu une seconde fois en Italie postérieurement à 1447, car nous le trouverons en France dans l'intervalle. Toutefois, l'on doit remarquer que cette indication ne se trouve que dans la première édition de Vasari et qu'elle a été supprimée dans la deuxième, ce qui donne à penser que Vasari lui-même a considéré le fait comme incertain, sinon même comme erroné (3).

En 1556, l'avocat tourangeau Jean Brèche, dans le passage qui a été commenté précédemment (4), parle encore avec éloges de Jean Foucquet. Puis le nom du maître fut oublié. C'est tout au plus si, en 1739, dans un *Mémoire historique sur la bibliothèque du roy,* rédigé d'après les notes de Boivin le Cadet par l'abbé Jourdain, on signala que, sous Louis XI, « il y avoit aussi un enlumineur en titre, nommé Jehan Foucquet, de Tours, dont l'habileté paraît surtout dans les tableaux historiques du manuscrit des *Antiquités judaïques* de Josèphe » (5).

Il faut arriver au dix-neuvième siècle pour voir les érudits et les critiques commencer à se préoccuper de nouveau de notre maître. En 1818, un historien tourangeau, Chalmel, fait une place à Foucquet dans ses *Tablettes chronologiques de Touraine* (6). Chalmel ne se borne déjà plus, comme source d'information, à l'indication donnée par notre *Josèphe.* Il connaît, d'après les papiers de Dom Martène, le texte de Francesco Florio et lui emprunte l'histoire du portrait du pape Eugène IV, dont il place l'exécution en 1443. Mais l'honneur d'avoir enfin remis en lumière le nom du bon peintre de Louis XI

(1) « Capito in questo tempo a Roma Giovanni Fochetta, assai celebrato pittore, che fece nella Minerva il Papa Eugenio, tenuto in quel tempo cosa bellissima; et dimesticosi assai con Antonio [Filarete]. » Giorgio VASARI, *Le vite dè piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, édition de 1550, t. I[er], p. 359

(2) VASARI, *Vite,* édition Sansoni, avec notes de Gaetano Milanesi, t. II, p. 461. C'est par suite d'une faute d'impression, comme l'a très bien expliqué A. de Montaiglon, que le nom de *Fochetta*, donné dans la première édition de Vasari, est devenu, dans les éditions postérieures, *Foccota* et même *Foccora*.

(3) Voir à ce propos Anatole DE MONTAIGLON, *Jean Fouquet et son portrait du pape Eugène IV*. — Cf. G. LAFENESTRE, *Jehan Fouquet*, p. 12.

(4) V. p. 76.

(5) *Mémoire historique, etc.*, placé en tête du *Catalogue des livres imprimez de la Bibliothèque du Roy*, Théologie, t. I, p. VII.

(6) J.-L. CHALMEL, *Tablettes chronologiques de Touraine*, p. 196. Cf., du même auteur, *Histoire de Touraine*, t. IV, à la *Biographie des Tourangeaux célèbres*, p. 186

et la beauté de son œuvre-type, c'est-à-dire des miniatures de notre *Josèphe,* revient au comte Auguste de Bastard. Celui-ci, dès 1834 (1), donna, dans sa grande publication des *Peintures et ornements des manuscrits,* plusieurs miniatures de Foucquet. Il se proposait même, paraît-il, de publier l'œuvre complète du maître. Cette intention est exprimée dans une lettre remarquable que Paulin Paris a imprimée en 1838 (2). Avec une clairvoyance tout à fait rare pour l'époque, le comte de Bastard, en écrivant à Paulin Paris, proclamait la haute valeur de Jean Foucquet. Parlant d'une des miniatures des *Antiquités judaïques*, celle de la *Clémence de Cyrus* qui est reproduite sur notre planche XI : « Ici, disait-il, tout frappe d'admiration : invention du sujet, adresse d'ajustements, dignité des personnages, variété des physionomies, noblesse du costume, perspective, détails d'architecture, l'artiste a tout compris, tout exécuté avec la même hardiesse et le même talent : digne précurseur de Léonard de Vinci, d'Albert Dürer, d'Holbein et de Raphaël, Foucquet prend un vol si élevé qu'on doit lui donner place parmi ces grands maîtres et le nommer désormais avec eux. Et si l'on observe qu'au moment où le peintre de Louis XI nous apparaît ainsi dans toute la hauteur de son génie, Léonard de Vinci, le plus ancien des quatre que je viens de citer, n'était pas encore né pour les arts, puisqu'il n'avait pas vingt ans, on ne peut s'expliquer comment le nom de cet homme prodigieux l'une des gloires du quinzième siècle, le chef d'une école célèbre, ne se montre ni dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la peinture, ni dans aucun de ces nombreux recueils qui conservent inutilement le souvenir de tant de gens obscurs et de talents médiocres... »

Nous venons de dire que le comte Auguste de Bastard avait projeté de publier toutes les peintures de Foucquet. D'après le témoignage du comte de Bastard, cette idée était déjà venue à un officier, chef d'escadron d'état-major, le baron de Crespy-le-Prince, peintre lui-même et élève de David (3). Cet officier fut frappé par la mort avant d'avoir pu donner suite à son projet, et M. de Bastard lui-même ne reproduisit jamais en lithographie que six pages du *Josèphe* (4). Cependant la pensée d'une publication générale des œuvres de Foucquet ne fut pas perdue de vue. L'éditeur Curmer la reprit et acheva de faire paraître à Paris, en 1866, ses deux volumes si connus sur *l'Œuvre de Jean Foucquet* (5).

(1) Voir une lettre du comte DE BASTARD, imprimée par Curmer, *l'Œuvre de Jehan Foucquet,* p. 19.

(2) *Les Manuscrits françois*, t. II, p. 265-9.

(3) Comte DE BASTARD, *Étude de symbolique chrétienne*, dans le *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, t. IV, p. 675 (p. 275 du tirage à part).

Jean Foucquet a dû au baron de Crespy-le-Prince cette étrange fortune de revivre d'abord dans le roman, au dix-neuvième siècle, avant de venir reprendre sa place dans l'histoire de l'art. En effet le baron de Crespy-le-Prince a fait du peintre de Louis XI le principal personnage d'une nouvelle intitulée : *la Fille de Foucquet,* parue en décembre 1834 dans un recueil périodique et réimprimée en 1843 dans les *Chroniques sur les cours de France*, t. I, p. 203-245.

(4) L. DELISLE, *les Collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale*, p. 256, n°s 255^{b} à 257^{b}.

(5) Dans ces volumes, les miniatures illustrant les

Entre le moment où le comte de Bastard avait projeté de publier les peintures de Foucquet et l'année où Curmer réalisa le projet, différents auteurs avaient parlé du maître, tels Waagen, le comte, plus tard marquis Léon de Laborde, le comte Horace de Viel-Castel, Vallet de Viriville, Charles Louandre, Ferdinand Denis, Anatole de Montaiglon, Charles Blanc, Labarte, etc. (1). Peu à peu le nom de Jean Foucquet sortait de l'ombre. Il devint presque populaire lorsque l'apparition de l'ouvrage de Curmer eut suscité, dans la presse périodique, de nombreux et chaleureux commentaires. Saint-René Taillandier, Paul de Saint-Victor, Ernest Chesneau, Édouard de Barthélemy, Philippe Burty, Henry de Riancey, Octave Lacroix, et jusqu'à des critiques dramatiques, comme Jules Janin et Francisque Sarcey, employèrent leur plume à célébrer la gloire du vieux maître français dont ils cherchèrent à propager la réputation. Plus tard d'autres auteurs encore s'occupèrent de Foucquet : M. Léopold Delisle en 1868; M. Paul Viollet, dans un très intéressant article de la *Gazette des Beaux-Arts;* Charles de Grandmaison, Giraudet, Georges Duplessis, Courajod; à une époque plus récente, MM. Henri Bouchot, Paul Leprieur et Georges Lafenestre, qui ont chacun consacré une étude d'ensemble à Jean Foucquet; M. F.-A. Gruyer, qui a publié les miniatures conservées à Chantilly dont nous parlerons plus loin; enfin MM. Paul Vitry, Jean-J. Marquet de Vasselot, H. Yates Thompson, etc., sans oublier notre excellent confrère M. H. Omont, qui a écrit l'introduction d'un petit album populaire, très commode, où toutes les miniatures des deux tomes du *Josèphe* sont reproduites en phototypie.

Les divers écrivains qui se sont occupés de Foucquet se sont naturellement attachés à relever les renseignements que les documents contemporains peuvent donner sur le maître. Ceux-ci, malheureusement, se réduisent à un très petit nombre d'indications, pour la plupart très sommaires. Je vais les résumer.

Jean Foucquet, d'après la note de Robertet mise sur notre *Josèphe* même, était natif de Tours. De son enfance et de son éducation, nous ne savons rien par les textes. En 1818, Chalmel a formulé une hypothèse d'après la lettre de Francesco Florio qui indique que Foucquet était jeune quand il peignit le portrait du pape Eugène IV. Estimant que ledit portrait avait été exécuté en 1443, supposant d'autre part que l'artiste pouvait avoir alors de 21 à 22 ans, Chalmel est arrivé à conclure que Foucquet avait dû naître vers 1420. Cette supposition de Chalmel a été souvent répétée; mais on voit quel caractère d'incertitude elle présente.

Ce qui reste certain c'est que Foucquet a été à Rome, où il s'est rencontré avec Filarete; qu'il a été appelé à l'honneur de peindre dans la Ville Éternelle un portrait du

livres IV à XIV du t. Ier de notre *Josèphe* sont reproduites en chromolithographie, mais sous des dimensions beaucoup plus petites que les originaux et sans l'accompagnement des encadrements de pages.

(1) Pour tous les auteurs cités ici, voir l'index bibliographique.

pape Eugène IV qui a fait sensation par son caractère de vérité et de vie, enfin qu'au moment où il fixait sur la toile les traits du Souverain Pontife, il était encore dans sa jeunesse, *in ipsa adhuc juventa existens,* suivant l'expression même de Francesco Florio. Anatole de Montaiglon, dans un travail très bien fait, s'est efforcé de préciser la date d'exécution de ce portrait d'Eugène IV. Il a démontré que l'œuvre n'avait pu être peinte par Foucquet qu'entre 1443 et les premières semaines de 1447 (1).

Combien de temps Foucquet demeura-t-il en Italie? A quelle époque revint-il en France? Nous l'ignorons complètement à l'heure présente. Pour retrouver, dans un document écrit, la trace du maître, il nous faut franchir un intervalle de quatorze ans depuis la mort d'Eugène IV, et descendre jusqu'en 1461.

Le 22 juillet de cette année 1461, le roi Charles VII était mort à Bourges. Suivant une habitude de la cour de France, dont j'ai parlé déjà au chapitre II de la première partie, il fallait exécuter une effigie du souverain défunt. La tête du cadavre de Charles VII fut à cette intention moulée par un sculpteur nommé Pierre de Hennes ou Hannes. Celui-ci s'en alla ensuite avec son moulage de Bourges à Paris où il pensait, dit un texte d'archives, « trouver Foulquet le paintre (2) ».

La même année 1461, le successeur de Charles VII, le roi Louis XI, devait faire son entrée à Tours. La ville se prépara à le recevoir dignement. On se préoccupa d'abord de faire faire un dais pour abriter le roi. Foucquet fut appelé à donner son avis à ce sujet et l'on se rangea à son opinion, qui était de faire le dais bleu, brodé au milieu d'un soleil d'or contenant les armes royales et semé d'L couronnés, avec des parties en blanc et rouge, des franges d'or et des anges aux quatre coins (3). On projeta aussi de célébrer l'événement par des représentations théâtrales, « farces et mystères par personnages ». Trois artistes furent chargés de diriger les préparatifs : Foucquet, le sculpteur Pierre de Hennes et un architecte nommé Simon Chouain. Ils se mirent à l'œuvre pour arrêter « certains devis de chafauds (c'est-à-dire échaffauds ou estrades), mistères et farces à la venue et entrée nouvelle du roy nostre sire ». Mais le projet ne se réalisa pas. Pendant que le roi était à Amboise, on eut l'idée de le faire consulter par le bailli de Tours et messire Pierre Bérard pour savoir s'il prendrait réellement plaisir à ces « fainctes et mistères faiz en chafaulx ». A quoi Louis XI répondit « que non et qu'il n'y prenoit nul plaisir ». En conséquence, les préparatifs furent arrêtés. Il restait cependant à indemniser Foucquet et ses collaborateurs du temps qu'ils avaient déjà consacré à l'ouvrage; à cet effet les échevins de Tours leur allouèrent, par délibération du 25 septembre 1461, une somme de cent sols tournois (4). On doit remarquer

(1) A. DE MONTAIGLON, *Jean Foucquet et son portrait du pape Eugène IV d'après les témoignages d'Antonio Filarete et du Vasari.*

(2) Marquis DE LABORDE, *la Renaissance des arts,* t. Ier, p. 158.

(3) Paul VIOLLET, *Jean Foucquet et quelques-uns de ses contemporains,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* année 1867, t. II, p. 98-99. — Cf. GIRAUDET, *les Artistes tourangeaux,* p. 169.

(4) Paul VIOLLET, *loc. cit.*, p. 100-101. — Cf.

que, dans les textes qui nous ont transmis ces indications, notre artiste est simplement nommé Foucquet le peintre. Ce n'est donc que sous Louis XI qu'il reçut ce titre de peintre du roi, dont nous allons bientôt le voir paré.

Par ordonnance royale du 1er août 1469, Louis XI institua l'ordre de Saint-Michel. Cette création entraîna l'exécution de plusieurs morceaux de peinture. L'un d'eux est une miniature placée en tête d'un exemplaire des statuts de l'ordre dont nous reparlerons au chapitre suivant. Les autres consistaient en tableaux. Ces tableaux, qui ne sont malheureusement pas autrement précisés, furent exécutés par Jean Foucquet. On lit, en effet, dans le compte de maître André Briçonnet, pour treize mois entiers commençant le 1er octobre 1470, la mention suivante : « A Jehan Foucquet, peintre, la somme de LV livres tournois pour XL escuz d'or, laquelle le roy nostredit seigneur lui a ordonné et fait bailler comptant, le XXVIe jour dudict mois de décembre, sur ce qu'il luy pourra estre deu pour la façon de certains tableaux que ledit seigneur lui a chargez faire pour servir aux chevaliers de l'ordre de Saint-Michel, nouvellement prinse par iceluy seigneur, pour ceci... LV l. t. (1). »

Dans le cours de cette année 1469 qui vit la création de l'ordre de Saint-Michel, un document retrouvé par M. Paul Viollet nous montre Foucquet à Tours, prenant part, le 4 octobre, à une sorte de réunion générale des bourgeois de la ville (2).

En 1472, Foucquet fut chargé par la duchesse d'Orléans, Marie de Clèves, veuve de Charles d'Orléans, le poète, de faire « certaines histoires, tourneure et enlumineure d'or et d'azur en unes heures », autrement dit d'exécuter pour elle un livre d'Heures avec miniatures. Pour s'entendre avec la princesse à ce sujet, Foucquet dut aller de Tours à Blois, et pour sa peine la duchesse lui alloua 110 sous tournois, qui furent payés au peintre le 20 juillet 1472 (3).

S'il faut en croire un document qui se serait trouvé jadis dans la collection Benjamin Fillon, Foucquet, avant le jour de la Pentecôte 1474, aurait encore peint et doré un autre livre d'Heures pour un personnage resté à juste titre célèbre, Philippe de Commines. Pour son salaire, il aurait reçu 23 écus, dont 16 payés le 29 mai 1474 et le solde plus tard (4).

Certains auteurs prétendent que Foucquet aurait exécuté aussi un livre d'Heures pour Jean Moreau, valet de chambre de Louis XI et bourgeois de Tours (5). Mais cette assertion doit être rejetée, car elle repose sur une fausse interprétation de la pièce que Benjamin Fillon affirmait posséder et qui se serait rapportée au livre d'Heures destiné à Philippe de Commines.

GRANDMAISON, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, p. 12.

(1) Cf. P. DURRIEU, *Une Peinture historique de Jean Foucquet*. On trouvera dans ce mémoire (p. 11) une hypothèse à propos du sujet possible d'un des tableaux dont il est ici question, tableau qui représenterait la lutte de saint Michel contre un dragon symbolisant le démon.

(2) Paul VIOLLET, *loc. cit.*, p. 102-103.

(3) GRANDMAISON, *Documents inédits*, etc., p. 19.

(4) Catalogue de la collection Benjamin Fillon, n° 1581. — Cf. GIRAUDET, *op. cit.*, p. 170.

(5) GRANDMAISON, *op. cit.*, p. 20.

En 1474, nous retrouvons Foucquet en relations avec Louis XI. Ce roi fut très préoccupé de préparer de son vivant le tombeau qui devrait un jour recevoir sa dépouille mortelle. Il demanda des projets à trois artistes, au sculpteur Michel Colombe, à notre Foucquet et à un autre peintre également très célèbre en son temps, Colin d'Amiens. Pour ce dernier, on possède une lettre très curieuse, accompagnée d'un croquis relatif à une statue du roi (1). Quant à Colombe et à Foucquet, un compte de l'année 1474 nous apprend que Colombe avait fait, pour la tombe du roi, un petit modèle ou patron « taillé en pierre », et que « Jehan Fouquet, peintre à Tours », reçut 22 livres « pour avoir tiré et peint sur parchemin un autre patron pour semblable cause (2). »

C'est vers cette même date que Foucquet paraît être entré définitivement dans la maison du roi. En effet, le compte de 1474 l'appelle encore simplement : peintre à Tours, tandis qu'en 1475, d'autres comptes royaux portent cet article : « A Jehan Foucquet, peintre du roy, pour entretenir son estat (3). » Ce titre officiel de peintre du roi, mentionné dans le compte de 1475, corrobore l'indication semblable donnée sur notre manuscrit même du *Josephe* par la note de Robertet.

En 1476, Foucquet fit pour la ville de Tours un dais qui servit à l'entrée solennelle d'Alphonse V, roi de Portugal, et reçut de ce chef, au mois de septembre, en payement de son travail, 12 livres tournois (4).

En 1477, Francesco Florio parle de Foucquet comme d'un maître encore vivant. Mais, le 8 novembre 1481, l'artiste était mort, car un aveu, rendu à cette date par le chambrier de la collégiale de Saint-Martin de Tours au trésorier de cette collégiale, mentionne seulement : « la veufve et héritiers de feu Jehan Foucquet, peintre » (5).

A son décès, Foucquet détenait un immeuble à Tours, qui avait été donné à bail par le chapître de Saint-Martin en 1448 (6). Cet immeuble se composait d'une maison avec jardin, sise dans la rue des Pucelles, au bas des remparts, entre deux tours appelées la tour Foubert et la tour des Pucelles. Cette dernière, à laquelle on accédait du jardin par un passage bâti au-dessus d'une ruelle, appartenait aussi au peintre. La tour des Pucelles a été détruite, mais la ruelle existe encore, ayant pris le nom de rue des Foucquet (7).

(1) Le texte de cette lettre, qui émane d'un personnage de l'entourage du roi, a été publié, en même temps que le croquis qui l'accompagne, à la suite des *Mémoires de Philippe de Commynes*, édités par Mlle DUPONT pour la Société de l'Histoire de France (t. III, p. 339-341).

(2) Bibl nationale, ms. latin 20685 (ancien Gaignières 772[8]), p. 615. Extrait (en copie du dix-septième siècle), du 8e compte de Jean Briçonnet, conseiller du roy et receveur général de ses finances, pour l'année finie en septembre 1474.

(3) Bibl. nationale, même manuscrit, p. 632. Extrait du 9e compte de Jean Briçonnet pour l'année finie en septembre 1475.

Les deux extraits des comptes de 1474 et 1475 concernant Foucquet ont été utilisés, pour la première fois, par le marquis DE LABORDE dans sa *Renaissance des Arts*, t. Ier, p. 159-160.

(4) P. VIOLLET, *loc. cit.*, p. 110.

(5) GRANDMAISON, *op. cit.*, p. 14.

(6) L'acte qui fournit ce renseignement, et qui date seulement de 1572, ne dit malheureusement pas à qui le bail fut consenti. (Cf GRANDMAISON, *op. cit.*, p. 16.)

(7) La propriété restà dans la famille Foucquet jusqu'en 1572, époque où elle fut vendue par deux descendantes de notre peintre, Marie Foucquet, femme du sieur Fortier, et Madeleine Foucquet, femme de René Grébrunet. (Cf. GRANDMAISON, *op. cit.*, p. 17.)

En dehors des pièces d'archives, il nous reste, comme document relatif à Foucquet, la note de François Robertet inscrite à la fin de notre tome Ier du *Josephe*. Cette note atteste que Foucquet a achevé l'illustration du volume. Or, le travail d'achèvement a été fait pour le duc de Nemours Jacques d'Armagnac. Foucquet a donc été employé sûrement par cet infortuné prince, et ceci, comme je l'ai expliqué, antérieurement à 1477.

Ici s'arrêtent les mentions certaines, malheureusement en beaucoup trop petit nombre, que nous donnent les documents contemporains ou les textes remontant à une date encore relativement voisine de l'époque où a vécu Foucquet.

On a tenté de compléter cette biographie par inductions et hypothèses. Les hypothèses, quand elles ont un point de départ sérieux et qu'elles sont déduites avec logique, sont licites. Mais il faut avoir soin de les donner toujours pour ce qu'elles sont, et de ne pas glisser trop facilement sur la pente qui vous entraînerait à transformer l'hypothèse en certitude. Sans vouloir faire œuvre de polémique, j'entends me placer dans cet ouvrage sur un terrain rigoureusement scientifique, et j'estime que, pour rester fidèle à ce principe, il faut insister sur la distinction à maintenir entre les certitudes et les suppositions. Pour Foucquet, ce départ n'a pas été suffisamment observé par les biographes. Ainsi, la plupart de ceux qui ont prétendu raconter la vie du maître ont donné dans leurs récits une place de premier plan à un personnage du quinzième siècle, maître Étienne Chevalier, secrétaire du roi, maître de sa chambre aux deniers en 1434, maître des comptes en 1449, trésorier de France à partir de 1462, etc. D'après une opinion mise en circulation par le marquis de Laborde et Vallet de Viriville, Étienne Chevalier se serait fait le protecteur de Foucquet, devenu, a-t-on fini par affirmer imperturbablement, « son maître de prédilection ». En réalité, ce rôle attribué à Étienne Chevalier n'est attesté par aucun document. Étienne Chevalier a bien possédé un livre d'Heures, dont il paraît très probable — en ce qui me concerne, je n'hésite pas à dire indubitable, quoiqu'il n'y ait à cet égard aucune preuve formelle — que les miniatures ont été peintes par Foucquet. Je crois aussi, quoique toujours sans preuve documentaire, qu'un portrait d'Étienne Chevalier maintenant au Musée de Berlin est de la main de Foucquet. Foucquet a donc compté Étienne Chevalier au nombre de ses clients. Mais de là à transformer Étienne Chevalier en protecteur principal de Foucquet, à lui donner une part prépondérante dans la vie du maître, il y a un écart que l'on a beaucoup trop aisément supprimé. Et, chose bien plus grave, si l'on s'est lancé dans cette voie, c'est parce qu'on a cru que Foucquet, en dehors des *Heures*, avait encore illustré pour Étienne Chevalier un célèbre *Boccace* qui est à Munich. Or, cette croyance n'est qu'une hypothèse, et cette hypothèse est radicalement fausse puisque je suis en mesure d'affirmer que ce *Boccace* n'a pas été exécuté pour Étienne Chevalier (1). Nous avons une liste authentique de grands personnages qui

(1) Voir, à ce sujet, P. DURRIEU, *la Légende et la vie de Jean Foucquet*.

ont employé Foucquet : le pape Eugène IV, le roi Louis XI, la duchesse d'Orléans Marie de Clèves, Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, et peut-être Philippe de Commines. Ce qu'on peut dire d'Étienne Chevalier, c'est que son nom paraît bien devoir être ajouté à cette liste, en même temps que celui d'un autre haut fonctionnaire ayant appartenu comme lui à l'administration des finances sous Charles VII, le contrôleur Laurens Gyrard, dont nous parlerons au chapitre suivant et pour qui fut peint le *Boccace de Munich*.

Il est, en revanche, un autre personnage de la cour de Louis XI avec qui, d'après toutes les vraisemblances, Foucquet a dû entretenir des relations. Lors de l'institution de l'ordre de Saint-Michel, en 1469, le soin de régler certains détails matériels, tels que la confection des manuscrits contenant les statuts, fut confié par ordonnance royale au greffier de l'ordre nouveau. Dans la même occurrence, des tableaux furent aussi exécutés pour servir à l'ordre de Saint-Michel et nous avons vu que ce fut Foucquet qui peignit ces tableaux. A l'occasion de ces travaux, il est presque forcé qu'il y ait eu contact entre le maître de Tours et le greffier de l'ordre de Saint-Michel. Or, ce greffier était un personnage qui aimait et appréciait les arts, qui connaissait les œuvres de Roger Van der Weyden et du Pérugin; et, chose bien plus curieuse encore, ce greffier, cet amateur d'art amené de par ses fonctions à se trouver en relations avec Foucquet en 1470, n'était autre que Jean Robertet, le père de ce François Robertet qui a inscrit le nom de Foucquet à la fin du tome I[er] de notre *Josèphe*. Nous arrivons donc à soupçonner que, dans la note de François Robertet, il peut y avoir l'écho d'un souvenir de famille, car l'âge de François Robertet a pu lui permettre de connaître Foucquet chez son père, le greffier de l'ordre de Saint-Michel.

Cette observation vient éclairer d'un nouveau jour la question de la note relative à Foucquet inscrite sur le tome I[er] de notre *Josèphe*. Cette note, dont l'authenticité matérielle ne saurait, je le répète, être mise en suspicion, offre au premier abord un caractère insolite. François Robertet, en qualité de secrétaire de Pierre II de Bourbon-Beaujeu, a souvent mis des attestations de propriété valant *ex-libris* sur des manuscrits appartenant alors à Pierre II ou à sa femme Anne de France (1). Dans aucune de ces notes, hormis celle du *Josephe*, il n'a visé les miniatures contenues dans les volumes. D'une manière générale, même, une pareille mention est tout à fait anormale, du moins pour la France (2). On pourrait citer, il est vrai, l'inscription qui se lit sur une Bible offerte au roi Charles V par Jean de Vaudetar, et qui nous apprend qu'un portrait de ce roi, inséré dans le manuscrit, a été peint de la propre main de Jean de Bruges, peintre en titre du souverain : « Johannes de Brugis, pictor regis, fecit hanc picturam propria sua manu (3).»

(1) Cf. L. DELISLE, *le Cabinet des manuscrits*, t. I[er], p. 171.

(2) Il n'en était pas de même en Italie, où l'on se préoccupait beaucoup plus des noms d'artistes.

(3) Cf. L. DELISLE, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, p. 223.

Toutefois le cas n'est peut-être pas semblable, car il est possible qu'ici ce soit le peintre Jean de Bruges qui ait lui-même fait apposer l'inscription comme une véritable signature. On peut rappeler encore que, dans les inventaires du duc Jean de Berry, les noms de divers maîtres de son temps, André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Pol de Limbourg, sont indiqués à propos de quelques manuscrits dans lesquels ces maîtres avaient exécuté des peintures. Mais ces noms ne sont enregistrés que sur les inventaires; ils n'ont pas été répétés sur les volumes eux-mêmes. En outre, le fait que je signale pour les inventaires du duc de Berry est lui-même une exception. Dans les autres inventaires français des quatorzième et quinzième siècles, à commencer par ceux de la librairie royale du Louvre, les rédacteurs ne se sont jamais préoccupés des miniaturistes.

Que conclure de ce silence presque complet? Évidemment que les possesseurs des plus belles collections de livres à images sous les premiers Valois, sauf peut-être le duc Jean de Berry, n'attachaient aucune importance à conserver le souvenir des artistes qu'ils avaient employés. Or, voici que François Robertet, ayant, comme secrétaire de Pierre II, la garde de notre tome Ier du *Josèphe,* qui renfermait des miniatures hors pair et susceptibles, par leur beauté, de frapper vivement les connaisseurs, prend soin d'écrire que ces miniatures sont de Jean Foucquet. Si l'on tient compte des habitudes et de l'état des esprits, l'idée qui s'impose, c'est que Robertet, en agissant ainsi, a peut-être moins voulu attacher du prix au volume que garantir contre l'oubli la mémoire du grand artiste qui avait laissé là quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Faisons encore intervenir cette observation que François Robertet a pu, grâce à son père Jean, le greffier de l'ordre de Saint-Michel, connaître Foucquet particulièrement, et nous comprendrons la raison de cette note du *Josèphe,* si insolite à première vue, qui devient au contraire naturelle quand on a étudié les rapports réciproques du peintre de Tours et de Jean Robertet, le père de François.

En terminant ces notes de biographie, il me reste à mentionner que nous possédons, dans un émail circulaire du Musée du Louvre, un portrait de Jean Foucquet, contemporain du modèle (1). On trouvera ce portrait du bon peintre et enlumineur de Louis XI reproduit sur le titre du présent ouvrage.

(1) Peut-être la miniature reproduite sur notre planche XXII nous offre-t-elle encore un autre portrait de l'artiste dans la figure d'un personnage, placé tout à fait sur la droite, contre le bord de la composition, et vu presque de face. Ce personnage, dont la coupe de visage rappelle l'émail du Louvre, au lieu de s'intéresser, comme les autres acteurs de la scène, à ce qui se passe autour de lui, ne semble occupé qu'à vouloir poser pour le spectateur.

CHAPITRE II

LES ŒUVRES DE JEAN FOUCQUET

La confusion entre la réalité et l'hypothèse, que je viens de signaler pour les événements de la vie de Foucquet, est devenue, du fait des critiques, plus accentuée encore à propos des œuvres du maître. Je vais tâcher de ramener également ici la question sur le terrain scientifique.

Un fait est certain. Nous possédons, parmi les images du tome Ier du *Josephe,* des miniatures qui sont des créations authentiques de Foucquet. Or, à côté de ces miniatures. il n'y a pas une production existante qu'un document ou un témoignage formel vienne donner semblablement au même Foucquet. Si d'autres ouvrages ont été inscrits sous son nom, c'est uniquement par supposition, et parce qu'on a cru y trouver des ressemblances avec les morceaux types contenus dans notre *Josèphe.* La méthode comparative n'a rien d'illégitime. C'est sur cette méthode que repose, dans une très grande proportion, l'histoire de l'art aux époques anciennes, et moi-même, dans le présent ouvrage, j'ai dû plusieurs fois en faire usage. Mais encore convient-il de ne l'utiliser qu'avec une prudence dont les critiques se sont trop souvent départis lorsqu'il s'est agi de Foucquet. Il faut répéter que tout ce que l'on peut dire des productions de Foucquet, abstraction faite de nos miniatures des *Antiquités judaïques,* rentre dans le domaine de l'hypothèse. En dehors de ces miniatures, il n'est pas une œuvre parvenue jusqu'à nous qui puisse être attribuée sûrement au peintre de Louis XI.

Les œuvres qui ont été inscrites sous le nom de Jean Foucquet comprennent des miniatures de manuscrits, des tableaux sur panneaux, des dessins et des émaux. Pour les miniatures, la comparaison est relativement facile avec notre critérium, les miniatures du *Josèphe,* qui sont d'un genre identique. Elle devient sensiblement plus délicate pour les productions relevant d'une technique différente comme les tableaux et les émaux. Sans trop entrer dans les détails, je crois indispensable de passer rapidement en revue, dans un livre consacré surtout à Foucquet, cette série d'œuvres attribuées au maître.

et je demande la permission d'indiquer d'un mot, au sujet de chacune d'elles, mon opinion personnelle.

1° MINIATURES DE MANUSCRITS

Prenant pour point de départ les illustrations du *Josèphe*, je commence naturellement cette revue par les manuscrits ornés de miniatures, savoir : I, les *Heures d'Étienne Chevalier;* II, les *Grandes Chroniques de France;* III, les *Statuts de l'ordre de Saint-Michel;* IV, le *Boccace de Munich;* V, le *Livre d'Heures de Charles de France, duc de Guyenne;* VI, divers autres *Livres d'Heures;* VII, fragments d'un manuscrit appartenant à M. H. Yates Thompson; VIII, les *Tite-Live* de la Bibliothèque nationale.

Il eût été intéressant de pouvoir établir ici une série chronologique. Je me suis naturellement préoccupé de la question. Malheureusement, il n'y a en réalité, parmi les manuscrits que je viens de mentionner, qu'un seul volume auquel on puisse assigner une date approximative contenue dans des limites assez étroites : c'est l'exemplaire des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel,* certainement postérieur au 1er août 1469 et antérieur au 20 mai 1472. Pour les autres, nous n'avons que quelques jalons que je résume ainsi : dans le *Boccace de Munich,* la copie du texte a été achevée le 24 novembre 1458; les *Heures d'Étienne Chevalier* sont vraisemblablement antérieures à la mort de Charles VII, en 1461; le *Livre d'Heures du duc de Guyenne* est antérieur au 20 mai 1472, date de la mort de ce prince; quant à nos miniatures du *Josèphe,* nous avons vu que tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'elles doivent être assez sensiblement antérieures à 1477. Ces constatations sont trop vagues et trop incomplètes pour servir de base à un classement. Je me borne donc à suivre l'ordre relatif du plus ou moins de célébrité des manuscrits.

I. — *Fragments du Livre d'Heures d'Étienne Chevalier.* — A la fin du dix-septième siècle, il existait en France un magnifique livre d'Heures que Gaignières a vu et dans lequel il a fait copier plusieurs figures. Des marques personnelles maintes fois répétées, consistant dans l'inscription du nom entier ou dans deux E liés par des lacs d'amour, attestaient que ce manuscrit avait été exécuté pour Étienne Chevalier, le trésorier de France dont j'ai dit un mot au chapitre précédent. Le volume fut, postérieurement à Gaignières, découpé d'une façon barbare; le texte disparut et l'on ne connaît plus aujourd'hui que des feuillets détachés, portant chacun une miniature, de ce qui fut jadis le *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier.* En 1805, quarante de ces feuillets isolés furent achetés chez un marchand de Bâle par M. Georges Brentano-Laroche, de Francfort. Ce sont ces feuillets que M. le duc d'Aumale a reconquis pour la France en 1891 et déposés au Musée Condé, où ils constituent ce qu'on appelle les *Quarante Foucquet de Chantilly.* Quatre autres feuillets du même livre d'Heures ont encore été retrouvés; l'un, représen-

tant le roi David en prière, a été reconnu dès 1833 par Passavant (1) dans la collection du poète anglais Rogers; il est aujourd'hui au Musée Britannique. Un autre, sur lequel on voit l'image des Trois Maries, a été acquis par la Bibliothèque nationale grâce au libéral concours de M. le duc de la Trémoïlle, membre de l'Institut. Les deux autres feuillets sont au Musée du Louvre; j'ai eu personnellement la double bonne fortune de contribuer à faire acheter l'un, dont la miniature est consacrée à saint Martin, des héritiers du baron Feuillet de Conches, et d'établir la provenance de l'autre, qui, entré au Musée du Louvre avec la collection Sauvageot, faisait depuis longtemps partie du Musée sans avoir été identifié. Cette dernière miniature représente la légende de sainte Marguerite (2).

Avec ces quarante-quatre feuillets, la série des sujets que l'on rencontre habituellement dans les livres d'Heures n'est pas complète. Il est donc permis d'espérer qu'on retrouvera peut-être encore d'autres fragments du manuscrit dépecé au dix-huitième siècle.

A l'époque de Gaignières, on n'attachait aucun nom d'artiste au *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*. Cet état de choses persista jusqu'au premier tiers du dix-neuvième siècle. En 1833, Passavant, parlant (3) des feuillets de M. Brentano et de celui du poète Rogers, laisse l'œuvre anonyme. En 1835, Nagler publie en Allemagne, c'est-à-dire dans le pays où se trouvaient les fragments déjà célèbres possédés par M. Brentano, le volume consacré à la lettre F de son grand Lexique des artistes (4), et il ignore totalement Jehan Foucquet. En 1836, le comte Raczinski s'efforce de percer le mystère qui enveloppait encore le *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*. Il s'attache à une inscription tracée sur l'une des miniatures, croit y voir le nom de l'auteur et arrive à découvrir que cet auteur devait être : VIWOAR HSKATUS (5). Il ajoute, d'ailleurs, après avoir révélé son étonnant *Viwoar Hskatus*, cette remarque naïve : « Ce qui rend toute

(1) PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 87

(2) Les quarante feuillets de Chantilly, jadis chez M. Brentano, ont été reproduits en couleur, avec des dimensions notablement agrandies, dans *l'Œuvre de Jehan Foucquet* de CURMER. Ils ont été, en 1897, reproduits à nouveau en héliogravure et avec leurs véritables proportions, dans le somptueux ouvrage de M. F.-A. GRUYER : *Chantilly. — Les Quarante Fouquet*.

Le feuillet qui était jadis chez le poète Rogers, et qui a passé au Musée britannique, a été publié pour la première fois (en réduction) par M. P. LEPRIEUR dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. II, année 1897, p. 29. (Réédité dans le *Jehan Fouquet* de M. LAFENESTRE, p. 49.)

Le feuillet de la Bibliothèque nationale a paru en héliogravure dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, année 1881. (Réédité par M. LAFENESTRE, *ibidem*, p. 19.)

Quant aux deux feuillets du Louvre, celui qui appartenait au baron Feuillet de Conches figure en couleur et en dimension agrandie, dans la publication de Curmer. Sur notre planche XX, n° 1, nous en donnons pour la première fois une reproduction d'après les procédés exacts de l'héliogravure et en grandeur réelle. Enfin, j'ai édité la miniature de sainte Marguerite, venant de la collection Sauvageot, dans le *Bulletin des Musées* de novembre 1891. (Réédité par M. LAFENESTRE, *ibid.*, p. 25.)

(3) *Loc. cit.*

(4) *Neues allgemeines Kunstlerlexicon*. En fait d'artistes du nom de Foucquet, Nagler ne connaît que deux Parisiens ayant travaillé au dix-neuvième siècle : François, sculpteur, né en 1787, et Louis-Socrate, peintre sur émail et en miniature, né en 1759. (*N. A. K.*, t. IV, p. 425.)

(5) RACZINSKI, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, t. Ier, p. 257.

supposition fort incertaine à cet égard, c'est que nulle part on ne rencontre de traces d'un artiste qui ait porté ce nom. Cependant on ne conçoit pas qu'un talent si éminent ait pu rester ignoré. » L'enlumineur Viwoar Hskatus est évidemment de la famille de « l'enlumineur Fert » mentionné plus haut, p. 75.

Les choses changèrent avec Waagen. Dans le tome Ier de son ouvrage sur les œuvres d'art et les artistes en Angleterre et à Paris (1), paru à Berlin en 1837, il proposa pour la première fois la restitution des peintures du *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier* à Jean Foucquet, de Tours, peintre du roi Louis XI. Comment Waagen était-il arrivé à formuler cette hypothèse? Le tome III de son ouvrage, publié en 1839, laisse bien entendre qu'elle découlait pour lui d'un rapprochement avec les miniatures-types des *Antiquités judaïques*. Ainsi lancée, l'attribution des *Heures d'Étienne Chevalier* à Foucquet eut une fortune aussi rapide que complète. Le marquis Léon de Laborde, Vallet de Viriville et après eux tous les auteurs qui ont écrit sur Foucquet l'acceptèrent comme un axiome.

Je ne voudrais pas troubler les esprits, ni chercher à rabaisser, si peu que ce soit, dans l'estime du grand public le merveilleux trésor d'art dont la plus grande portion a été donnée à la France avec le Musée Condé par M. le duc d'Aumale. Mais il faut d'abord reconnaître que nous n'avons aucun document venant appuyer l'attribution due à Waagen; et d'autre part, entre les œuvres-types fournies par le manuscrit de *Josèphe* et les miniatures découpées dans le *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, il y a une différence d'aspect. Les miniatures du livre d'Heures sont plus brillantes; le coloris en est plus vif, l'aspect général plus séduisant. On constate également, dans les figures considérées isolément, une recherche plus accentuée de l'élégance des formes, et principalement une tendance à l'allongement des statures.

J'indique immédiatement les objections possibles d'une critique impitoyable. Mais je me hâte d'ajouter qu'il ne me semble pas admissible de mettre sérieusement en doute l'attribution des *Heures d'Étienne Chevalier* au même maître que nos miniatures des livres IV à XV du *Josèphe*.

Bien des traits sont communs aux deux séries. Dans le *Mariage de la Vierge* des Heures (2) réapparaissent les fameuses *Columnæ vitineæ* de Saint-Pierre de Rome, et une inscription, tracée sur la miniature même, indique que ces colonnes symbolisent là, comme dans les miniatures des livres XIV et XV du *Josèphe*, le Temple de Salomon (TEMPLUM SALOMONIS). Dans ce même *Mariage de la Vierge* figure aussi l'arc de triomphe à la romaine employé dans notre tableau de la *Clémence de Cyrus*. Quant à la figure de Cyrus, assis sur son trône dans le tableau que nous venons de citer, elle a comme sa contre-partie dans un *Pilate jugeant le Christ* du livre d'Heures (3). Le cortège qui

(1) *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, t. Ier, p. 415. — Voir aussi t. III, p. 371-372.

(2) GRUYER, *les Quarante Fouquet*, planche III.

(3) *Id.*, *ibid.*, planche XII.

accompagne *saint Martin* sur la miniature des Heures conservée au Louvre est traité exactement dans le même esprit de disposition que l'entrée de Ptolémée à Jérusalem, en tête de notre livre XII du *Josephe*. Dans la *Conversion de saint Paul* du livre d'Heures figurent sur la gauche ce même cheval blanc à l'attitude si élégante, qui sert de monture à Hérode dans notre miniature initiale du livre XV, et ce même cheval noir se cabrant qui s'avance, toujours dans la miniature du livre XV, auprès de la piscine probatique. On peut aussi comparer la manière dont est symbolisée l'expression de la colère divine à la fois dans notre miniature du livre IV, et dans la susdite *Conversion de saint Paul* (1).

Il serait facile de multiplier ces rapprochements. Ils imposent de plus en plus la conviction que les fragments des *Heures d'Étienne Chevalier* sont bien de la main de Foucquet comme nos peintures du *Josèphe*.

Quant aux différences qu'on remarque, certains critiques, qui en avaient été frappés avant nous, ont proposé de les expliquer en supposant que les deux œuvres n'appartiennent pas à la même époque de la vie du maître. Dans la miniature des Heures représentant l'*Adoration des Mages*, l'artiste a portraicturé, à la place du principal de ces Mages, le roi Charles VII, plaçant derrière lui, en un rang secondaire, son fils, le futur roi Louis XI (2). Le livre d'Heures a donc dû être exécuté encore sous le règne de Charles VII, qui a pris fin en 1461. Pour les miniatures du *Josèphe*, au contraire, rien ne s'oppose à ce qu'elles soient d'une date sensiblement plus tardive, puisque tout ce que nous savons d'elles, c'est qu'elles sont antérieures à 1477. Dans cette hypothèse, Foucquet aurait été plus jeune quand il a peint le *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, et ainsi s'expliquerait l'aspect plus brillant et plus gai des miniatures de Chantilly.

II. — *Grandes Chroniques de France*. — Ce manuscrit, de format in-folio (3), écrit sur deux colonnes et qui constitue le manuscrit français 6465 de la Bibliothèque nationale, renferme actuellement cinquante et une miniatures. De ces miniatures, cinquante sont placées dans une des colonnes du texte et mesurent en moyenne 105 millimètres de largeur. La cinquante et unième occupe une largeur égale aux deux colonnes réunies (4).

L'origine de ce superbe manuscrit est malheureusement inconnue (5). Peut-être y avait-il une marque de provenance sur le premier feuillet du volume; mais ce premier

(1) Pour ces derniers rapprochements comparez nos planches XII, XV et IV avec les deux pages du livre d'Heures d'Etienne Chevalier reproduites sur notre planche XX, n[os] 1 et 2.

(2) GRUYER, *ibid.*, planche VIII.

(3) Les feuillets mesurent 460 millimètres sur 350.

(4) On trouvera toutes les miniatures du manuscrit reproduites en phototypie dans un album intitulé *Grandes Chroniques de France*, publié sous la direction de M. H. O[MONT] par MM. Berthaud frères. Nous donnons trois de ces miniatures sur notre planche XXI

(5) C'est, en effet, par suite d'une confusion de souvenirs qu'Henri Bouchot a dit que ce manuscrit aurait été copié pour Charles VII en 1458 par Jean Donier, maître ès arts, et Noël Frébois. (Cf. LEPRIEUR, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. II, p. 159, note 2, et l'album de M. H. OMONT, introduction, p II, note 2.)

feuillet a été enlevé, comme l'a remarqué Paulin Paris (1), avant l'entrée du livre dans la Bibliothèque du roi.

Les miniatures qui ornent ce manuscrit sont des plus remarquables. Dès 1837 ou 1838 au plus tard, le comte Auguste de Bastard avait proposé d'y reconnaître la main de Jean Foucquet (2). Cette opinion, qui a été répétée depuis à différentes reprises (3), me semble pleinement justifiée. En effet, si l'on compare les miniatures des *Grandes Chroniques* avec les types authentiques fournis par les *Antiquités judaïques,* on peut établir bien des rapprochements qui sont de nature à confirmer l'hypothèse émise. C'est le même sentiment qui règne dans la disposition des tableaux de bataille (4), dans une arrivée de souverain à Saint-Denis et dans l'entrée d'Antiochus à Jérusalem (5), dans un Charles V assis et dans le Cyrus sur son trône du *Josèphe* (6). D'autres observations pourraient porter sur des détails d'architecture, sur des types de chevaux (7), sur des effets d'eau fuyant sous un jour frisant (8), sur la présence de souvenirs rapportés de Rome et introduits de part et d'autre dans les miniatures (9), etc., etc. J'admets donc, quant à moi, la légitimité de l'attribution à Foucquet des miniatures des *Grandes Chroniques*. On a contesté, il est vrai, que toutes ces miniatures soient de sa main, parce que quelques-unes des images sont certainement plus faibles. Cependant, jusque dans les miniatures moins heureusement venues, on retrouve toujours, pour la facture, quelques-uns de ces traits spéciaux que l'on peut reconnaître comme des marques personnelles de l'artiste dans les miniatures authentiques du *Josèphe*.

III. — *Les Statuts de l'ordre de Saint-Michel.* — L'ordonnance du roi Louis XI en date du 1er août 1469 qui créa l'ordre de Saint-Michel prescrivit au greffier de l'ordre, qui était Jean Robertet, de faire exécuter pour l'usage du roi un exemplaire des statuts orné d' « *une histoire* (c'est-à-dire d'une miniature) *de la représentation du souverain et des... quinze chevaliers premièrement mis et nomez... audict ordre* ». J'ai retrouvé cet exemplaire de Louis XI à la Bibliothèque nationale, où il constitue le manuscrit français 19819, et je donne ici sur notre planche XIX la reproduction de l'admirable page à peinture

(1) *Les Grandes Chroniques de France*, publiées par Paulin PARIS, t. VI, p. 500.

(2) *Les Grandes Chroniques*, etc., publiées par Paulin PARIS, *loc. cit.*

(3) Notamment par H. BOUCHOT dans ses articles sur Jean Foucquet publiés par la *Gazette des Beaux-Arts* en 1890

(4) Comparer notre planche IV avec la miniature des *Grandes Chroniques* qui porte le n° 7 dans l'album de M. OMONT et nos planches IV et VI avec notre planche XXI (n° 3.)

(5) Comparer notre planche XXI (n° 1) avec notre planche XII.

(6) Comparer notre planche XII avec la miniature des *Grandes Chroniques* qui porte le n° 42 dans l'album de M. OMONT.

(7) Comparer, par exemple, les chevaux blancs dans notre planche XXI (n° 1) avec ceux de nos planches IX et XII.

(8) H. OMONT, *loc. cit.*, nos 19, 22, 23, à comparer avec nos planches VII et XIII.

(9) Dans le *Josèphe*, nous avons les *Columnæ vitineæ* copiées à Saint-Pierre de Rome, et dans les *Grandes Chroniques* une vue infiniment précieuse de l'ensemble de Saint-Pierre sous la forme de la basilique primitive qui existait encore au temps de Foucquet. (Cf. P. DURRIEU, *Une Vue intérieure de l'ancien Saint-Pierre de Rome au milieu du quinzième siècle peinte par Jehan Foucquet.)*

qui ouvre le volume. Cette page montre Louis XI tenant un chapitre de l'ordre. Aux deux côtés du roi sont debout les quinze premiers chevaliers de Saint-Michel et, dans le fond, les quatre officiers de l'ordre, chancelier, greffier, trésorier et héraut d'armes, parmi lesquels, placé le plus en vue, juste au centre et tenant un livre, ce greffier Jean Robertet qui fut le père de François Robertet, l'auteur de la précieuse note du *Josèphe*. Diverses particularités permettent de reconnaître individuellement plusieurs des acteurs de la scène; et nous pouvons constater, par des comparaisons, que nous sommes en face d'une réunion d'admirables portraits (1).

Il ne semble pas que l'on puisse hésiter à reconnaître, dans ce frontispice des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel,* la même main que dans nos miniatures des livres IV à XV du *Josèphe*. Le Louis XI, bien que vu de face, offre la même allure générale que le Cyrus de nos *Antiquités judaïques*. De part et d'autre, même pose du bras et de la main gauches. La main droite du souverain français est placée et dessinée comme la main gauche d'un des ministres de Cyrus assis près de son maître. La tête d'un des anges qui soutiennent le collier de Saint-Michel rappelle celle du jeune homme qui présente les dépouilles de Saül à David dans notre planche VII. Il y a surtout la plus frappante analogie dans la manière de jeter le trait et dans le maniement des couleurs. Ainsi les grands manteaux du roi et des chevaliers de Saint-Michel, qui sont de couleur blanche, sont modelés dans la lumière absolument de la même façon que les dalmatiques des lévites qui portent l'arche d'alliance dans la *Prise de Jéricho* du *Josèphe*. Sous tous les rapports, la personnalité de Foucquet me paraît s'affirmer dans cette miniature des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel.*

Le fait, très intéressant par lui-même, le devient encore plus, si nous nous rappelons que, suivant le témoignage formel d'un texte d'archives, Foucquet a été employé par Louis XI précisément à propos de la création de l'ordre de Saint-Michel (2).

Enfin, une dernière considération achève de donner du prix à la miniature Postérieure à l'ordonnance du 1er août 1469, elle a été terminée assez tôt pour qu'on ait pu en faire une copie avant le 20 mai 1472 (3). Ceci nous donne une limite de date comprise dans un écart de moins de trois ans.

IV. — *Le Boccace de Munich.* — La Bibliothèque royale de Munich possède un célèbre exemplaire des *Cas des nobles hommes et femmes* traduit en français d'après Boccace par Laurent de Premierfait (4). A la fin de ce manuscrit se trouve une note du copiste qui indiquait à quelle époque, en quel lieu, par quelle main et pour qui le volume a

(1) Pour plus de détails, voir P. Durrieu : *Une Peinture historique de Jean Foucquet.*

(2) Cf. ci-dessus, p. 88

(3) En effet la copie en question a été exécutée pour le frère de Louis XI, Charles de France, duc de Guyenne, lequel est mort le 20 mai 1472. (Cf. P. Durrieu, *Une Peinture historique de Jean Foucquet,* p. 5.)

(4) *Codex gallicus 369*, anciennement *Codex gallicus 6* ou *Cimelia 38*.

été copié. Les trois dernières lignes de la note ont été soigneusement grattées, et il ne reste aujourd'hui d'intact que le début de la mention qui est ainsi conçu : « L'an mil quatre cens cinquante et huit et le vintquatriesme jour de novembre, régnant Charles, VII[e] de ce nom, par la grâce de Dieu roy de France, l'an de son règne le XXXVJ[e], fut acompli de copier et transcrire ce présent livre de Bocace cy dessus intitulé, ou lieu de Hauberviller-lez-Saint-Denis-en-France, par moy Pierre Faure, humble presbtre et serviteur de Dieu, et curé dudit lieu, pour et au prouffit de honnourable homme et saige maistre..... » D'un autre côté, des indices de provenance se trouvent donnés par quelques-unes des miniatures et des grandes lettres ornées du volume. Dans les miniatures, on lit cette devise neuf fois répétée : SUR L'Y N'A REGARD et les grandes lettres nous offrent à trois reprises les initiales L. G. du nom du premier possesseur. Vallet de Viriville et le marquis de Laborde, qui n'avaient pas remarqué ce chiffre L. G., se sont ingéniés à vouloir démontrer que le *Boccace de Munich* avait été copié et peint, comme les *Heures* dont les principaux fragments sont à Chantilly, pour Étienne Chevalier. Leur allégation, quoique fondée exclusivement sur des arguments spécieux, a cependant fait fortune au point que, bientôt, des auteurs qui, eux, n'avaient jamais vu l'original, ont affirmé que le nom d'Étienne Chevalier se trouvait écrit en toutes lettres sur le manuscrit de Munich. Dès 1892, toutefois, j'ai fait remarquer que le chiffre L. G. n'avait aucun rapport avec les E. E. des Heures peintes pour Étienne Chevalier. Un nouveau voyage à Munich m'a permis de découvrir le mystère de l'inscription grattée. Toute l'histoire forgée à propos du *Boccace de Munich* n'est qu'une légende. Le personnage pour qui ce *Boccace* a été illustré n'est certainement pas Étienne Chevalier; c'est un autre fonctionnaire de l'administration des finances royales, dont le nom est caché en anagramme dans la devise : SUR L'Y N'A REGARD et qui avait bien pour initiales L. G. Il s'appelait Laurens Gyrard, était notaire et secrétaire du roi, et occupait, au moment où le manuscrit de Munich a été exécuté, le poste de contrôleur de la recette générale des finances auquel il avait été nommé en 1453 (1).

Le *Boccace de Munich* renferme une grande composition à pleine page placée en tête du volume et quatre-vingt-dix autres peintures réparties dans le corps du manuscrit. De ces quatre-vingt-dix autres peintures, neuf sont des grandes miniatures-frontispices, analogues à celles du tome I[er] de notre *Josèphe,* et les autres des petites miniatures insérées dans les colonnes du texte.

Le tableau initial, que nous publions sur notre planche XXII, en le reproduisant pour la première fois dans la dimension exacte de l'original, est une page merveilleuse, un des chefs-d'œuvre de la peinture du quinzième siècle. Il représente le roi Charles VII

(1) J'ai établi la véritable origine du *Boccace de Munich* dans une communication faite devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans sa séance du 26 avril 1907.

présidant un lit de justice, sans doute celui qui fut tenu à Vendôme, en 1458, pour juger le duc d'Alençon (1). Quant aux quatre-vingt-dix autres miniatures du volume, elles se rapportent au texte même de l'ouvrage de Boccace.

Le marquis de Laborde a raconté que, dès 1840, il avait reconnu l'identité de main entre le *Boccace* et les fragments des *Heures d'Étienne Chevalier*, alors conservés à Francfort (2). Cependant c'est Waagen le premier qui, postérieurement à son voyage à Paris où il avait étudié le *Josèphe*, a proposé de rendre à Foucquet, dans le *Boccace de Munich*, la grande page initiale du lit de justice, que l'on donnait antérieurement à Van Eyck. Waagen a encore attribué à Foucquet les neuf grandes miniatures et une partie des petites, en ne voyant dans les autres images, qui sont plus faibles, que la main d'un élève (3). Sans entrer ici dans les détails de la discussion, je puis dire que, personnellement, je suis de l'avis de Waagen pour le grand tableau du début et les neuf miniatures-frontispices. Quant aux petites, je crois que, si elles ne sont pas toutes de la main du maître, elles ont du moins été exécutées toutes dans son atelier et sous son inspiration (4).

V. — *Le Livre d'Heures de Charles de France, duc de Guyenne.* — La Bibliothèque Mazarine possède un livre d'Heures resté inachevé (5) qui avait été commencé pour Charles de France, frère de Louis XI, successivement duc de Berry, de Normandie et de Guyenne, mort le 20 mai 1472. Dans son état actuel, ce volume ne renferme que deux miniatures terminées. L'une d'elles, qui est accompagnée des armoiries de Charles de France et qui représente le *Baiser de Judas*, offre, sous le rapport de la disposition générale, de la coloration et de la facture, une très grande analogie avec la miniature représentant le même sujet dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (6). Quelques auteurs ont proposé de reconnaître dans cette page une œuvre de l'école ou de l'atelier de Foucquet. J'ai cru devoir reproduire cette miniature encore inédite sur la planche XX, n° 3, du présent ouvrage, car elle est marquée de caractères qui me semblent trahir la main du peintre des *Heures d'Étienne Chevalier*. Ajoutons, ce qui n'a jamais été dit, que le

(1) C'est Vallet de Viriville qui a proposé de reconnaître dans le tableau initial du *Boccace de Munich* le lit de justice de Vendôme. Il a même cherché, dans une étude qui fait partie de la grande publication de Curmer, à identifier les personnages. Mais ce travail prête à la critique. Vallet de Viriville a oublié un des participants au lit de justice de Vendôme, qui serait précisément celui qui nous intéresserait le plus au point de vue que nous envisageons ; je veux dire Jacques d'Armagnac, possesseur de notre *Josèphe*. (Sur la présence de Jacques d'Armagnac à Vendôme, en 1458, voir B. DE MANDROT, dans la *Revue historique*, année 1890, t. LXIII, p. 284.

(2) Cf. *la Renaissance*, etc. Additions au t. Ier, p. 725.

(3) Cette affirmation a été répétée par le marquis de Laborde (*op. cit.*, p. 722) et par Vallet de Viriville.

(4) J'aurai l'occasion de revenir sur le *Boccace de Munich*, et de donner à son sujet tous les détails possibles, dans une publication que se prépare à éditer M. J. Rosenthal (de Munich) et qui contiendra la reproduction de toutes les miniatures du manuscrit.

(5) Manuscrit n° 473. — Voir, au sujet de ce manuscrit, L. DELISLE, *Un feuillet des Heures de Charles, frère de Louis XI.*

(6) Cf. le n° 3 de notre planche XX, avec la planche n° XI de l'ouvrage de M. Gruyer sur les *Quarante Foucquet.*

manuscrit de la Mazarine contient encore des esquisses très intéressantes sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

VI. — *Autres Livres d'Heures.* — Quoi qu'il en soit de ce livre d'Heures du frère de Louis XI, une chose est certaine : c'est que Foucquet s'occupait d'illustrer des livres de ce genre. Un document nous a appris (1) qu'il en avait exécuté un pour la duchesse d'Orléans. Ce volume est égaré, sinon détruit. En revanche, il a subsisté six livres d'Heures où se trouvent quelques images susceptibles, d'après leur style et leur facture, de suggérer la pensée d'une attribution à Foucquet. Deux de ces livres d'Heures sont à la Bibliothèque royale de La Haye (2); deux autres à la Bibliothèque nationale (3); le cinquième, provenant des collections de Ganay et Spitzer, a figuré en 1904 à l'Exposition des Primitifs français, section du pavillon de Marsan (4); le sixième, enfin, est à Chantilly, au Musée Condé, où on l'appelle les *Heures de la duchesse de Bourgogne Adélaïde de Savoie* (5).

VII. — *Fragments d'un manuscrit appartenant à M. H. Yates Thompson.* — Le généreux amateur anglais, qui a tant contribué au don fait à la France du tome II du *Josèphe*, possède quatre grandes pages ornées de miniatures provenant d'un manuscrit de l'*Histoire ancienne jusqu'à César,* dont on n'a pas jusqu'ici retrouvé le reste (6). Ces miniatures sont incontestablement exécutées sous l'influence de Foucquet. J'oserais même dire que deux d'entre elles, représentant le *Couronnement de César* et le *Passage du Rubicon,* me semblent se rapprocher beaucoup, pour le style et les détails, de certaines des miniatures authentiques du maître dans notre *Josèphe*.

VIII. — *Les Tite-Live de la Bibliothèque nationale.* — J'ai parlé, au chapitre VI de la première partie, des deux très beaux *Tite-Live* (traduction française), que l'on appelle le *Tite-Live de la Sorbonne* ou *de Rochechouart* et le *Tite-Live de Versailles* (7). Il faut y

(1) Cf. ci-dessus, p. 88.

(2) N^os^ AA 174 et AA 266; voir, sur ces deux manuscrits, P. DURRIEU, *Deux miniatures inédites de Jean Fouquet.*

(3) Mss. français 1417 et 13305. — J'ai fait, à propos du premier de ces volumes, une communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 15 juin 1906. Quant au second, qui n'a encore été mentionné par aucun critique, je compte lui consacrer bientôt une notice particulière.

(4) N° 49 du Catalogue. Cf. aussi le n° 39. — M. LAFENESTRE, dans son livre sur *Jehan Fouquet* (page 65), a publié une miniature de ce manuscrit, dans laquelle on retrouve exactement ce même cheval blanc, vu de face et à l'attitude si élégante, qui sert de monture à Hérode dans la miniature initiale du tome II du *Josèphe*. La reproduction d'une autre miniature du même manuscrit, contenant le portrait de la grande dame pour qui le volume a été exécuté, a paru dans le tome XV de la *Revue de l'art ancien et moderne* (numéro de juin 1904) et dans P. DURRIEU, *la Peinture à l'Exposition des Primitifs français* (planche placée en tête du volume).

(5) Dans ce manuscrit (n° 76 du Catalogue imprimé des manuscrits de Chantilly), les données chères au peintre des *Heures d'Étienne Chevalier* sont rappelées d'une manière très frappante par une miniature qui représente la Vierge apparaissant dans le ciel au-dessus des Sibylles. Cette miniature est reproduite au Catalogue de Chantilly, où le nom de Foucquet a été prononcé pour la première fois à son sujet.

(6) M. Thompson a donné des reproductions, en héliogravure ou en couleur, de ces quatre pages dans sa belle publication, *Fac-similes of two « histoires » by Jean Foucquet.*

(7) Mss. français 20071-72 et 273-74 de la Bibliothèque nationale.

revenir à cause de certains jugements qui ont été portés naguère sur ces volumes.

Le *Tite-Live de la Sorbonne* (1), en deux volumes de très grand format, est demeuré inachevé, n'ayant reçu qu'une minime partie des images qui auraient dû l'illustrer. Ces images sont de mains différentes et fort inégales comme valeur. Tandis que certaines petites miniatures sont extrêmement faibles, d'autres, surtout parmi les grandes, atteignent un très haut degré de supériorité (2). Le comte de Bastard et le marquis de Laborde estimaient que Foucquet devait avoir travaillé à ce superbe manuscrit, dont une miniature s'est glissée dans la publication par Curmer de l'*Œuvre de Jehan Foucquet*. Charles Blanc avait adopté cette opinion avec tant d'ardeur que, dans son *Histoire des peintres* (3), c'est sur les miniatures du *Tite-Live de la Sorbonne* qu'il a presque uniquement étayé son appréciation du talent de Jean Foucquet. Waagen, plus prudent, reconnaissait seulement dans ce manuscrit l'œuvre d'un élève de Foucquet. Tout en constatant l'importance et la beauté de certaines des illustrations contenues dans le *Tite-Live de la Sorbonne,* je crois que la réserve de Waagen est justifiée et qu'il faut écarter les miniatures de ce volume du catalogue des œuvres de Foucquet (4).

Quant au *Tite-Live de Versailles,* Paulin Paris et le comte de Bastard ont pensé que ses miniatures pouvaient être de Foucquet lui-même (5). Cette opinion, déjà rejetée, d'ailleurs, par le marquis de Laborde, est inadmissible. Pour s'en convaincre, il suffit d'étudier, entre autres détails caractéristiques, la manière dont les ciels sont traités, montrant comme note dominante un ton lilas s'atténuant en gris perle, absolument différent du bleu que Foucquet a employé dans ses peintures des *Antiquités judaïques*. En revanche, j'ai exposé longuement, dans le chapitre VI de ma Première partie, comment les illustrations du *Tite-Live de Versailles* présentent les plus frappantes analogies avec les petites miniatures du tome II de notre *Josèphe* (6) et peuvent être attribuées, de même

(1) Ce manuscrit a appartenu à un grand bibliophile du temps des rois Charles VIII et Louis XII, François de Rochechouart, marié à Blanche d'Aumont. Mais il semble que la copie du texte, tout au moins, a été effectuée pour un premier possesseur plus ancien, et dont les armes ont été recouvertes après coup par les blasons de Rochechouart et d'Aumont.

(2) Il faut surtout citer parmi celles-ci un frontispice de très amples dimensions, placé en tête du tome I[er], et qui montre le propriétaire du livre recevant une lettre.

(3) *École française,* Introduction, p. 26-31.

(4) Si l'on voulait absolument prononcer un nom, il y en a un auquel on pourrait être appelé à penser pour désigner un des illustrateurs du manuscrit; c'est celui de Jean Bourdichon. En effet, dans plusieurs miniatures du *Tite-Live de la Sorbonne*, on retrouve des notes de coloris, des types de visage qui prêtent à un rapprochement suggestif avec certaines pages des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne,* chef-d'œuvre dudit Bourdichon.

(5) Paulin PARIS, *les Manuscrits françois*..., t. II, p. 268 et 292.

(6) Pour être complet, je dois constater brièvement que d'autres miniatures encore ont été attribuées à Foucquet. Mais, pour celles-ci, l'attribution apparaît si peu justifiée, parfois même si téméraire, qu'il serait oiseux de la discuter. Tel est le cas pour les *Heures d'Ango* (manuscrit 392 du Fonds latin des Nouvelles acquisitions de la Bibliothèque nationale), pour le *Livre d'Heures de Macé Prétesailles* (ms. lat. 1179 de la Bibl. nat.), pour un *Tite-Live* (texte latin) de la Bibliothèque de Tours (n° 984), pour un *Virgile* de la Bibliothèque de Dijon (n° 493), enfin pour une petite miniature isolée que Curmer a reproduite en même temps que les fragments des *Heures d'Étienne Chevalier* (en ayant le tort d'en amplifier notablement les proportions sans en prévenir le lecteur), et qu'il intitulait : *Jésus-Christ mort sur la croix ou Retour de l'escorte.* En ce qui concerne cette dernière, il semble bien, à lire le texte de Curmer, que celui-ci doutait fort de

que celles-ci, à un maître bien distinct de Foucquet, encore anonyme, mais très remarquable.

2° TABLEAUX SUR PANNEAUX

Un fait est rendu certain par les textes : c'est que Foucquet n'a pas été seulement un miniaturiste, qu'il a été surtout à proprement parler un peintre. C'est comme *peintre* du roi qu'il touche des gages de la cour. Ce sont des *peintures* décorant une église que Francesco Florio cite avec admiration en parlant de Foucquet en 1477. Antérieurement à cette époque, c'est par un portrait du pape Eugène IV, *peint sur toile,* et par un portrait qui devait être d'assez grandes dimensions, puisqu'il était accompagné de deux autres figures, que le maître avait conquis sa réputation en Italie. Malheureusement, il ne subsiste rien de ces œuvres de grande peinture signalées par les documents (1). Mais, parmi les tableaux non signés que nous a légués le quinzième siècle, il en est quelques-uns qui ont paru à Waagen et à d'autres critiques pouvoir être restitués, d'après leur caractère artistique, à Jean Foucquet (2). Ces tableaux sont : au Musée du Louvre, un *portrait de Charles VII,* un *portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins,* qui devint chancelier de France en 1445, enfin, le prodigieux *Homme au verre de vin* acquis récemment par le Musée; au Musée de Berlin, un panneau représentant *Étienne Chevalier sous la protection du saint diacre son patron;* au Musée d'Anvers, une *Vierge se préparant à allaiter l'Enfant Jésus,* qui, suivant une tradition ancienne, proviendrait, comme le panneau du Musée de Berlin, d'un diptyque placé par Étienne Chevalier dans l'église Notre-Dame de Melun; enfin, dans la collection du prince de Liechtenstein, à Vienne, le portrait d'un personnage vu en buste, dont la date, qui a été discutée, paraît d'après les plus récentes études devoir se lire : 1456 (3).

l'attribution à Foucquet. J'ai eu l'original entre les mains il y a quelques années et j'ai pu me convaincre que la page doit être rayée sans hésitation du catalogue des œuvres susceptibles d'être données au maître de Tours.

(1) Peut-être y a-t-il un souvenir du portrait d'Eugène IV dans une gravure du seizième siècle, qui a été plusieurs fois reproduite. (Cf. LAFENESTRE, *Jehan Fouquet*, p. 11.) Cette gravure donne l'impression d'une œuvre puissante ; mais elle ne saurait en aucune façon permettre de porter un jugement sur l'original perdu. Encore faut-il remarquer que, dans la gravure, le pape est représenté seul et sans les deux personnages qui l'accompagnaient dans le tableau de Foucquet.

(2) En dehors des œuvres du quinzième siècle parvenues jusqu'à nous, Henri BOUCHOT *(L'Exposition des Primitifs français. De quelques portraits du peintre Jean Fouquet aujourd'hui perdus)* a tenté de retrouver, dans des gravures et des copies exécutées depuis le seizième siècle jusqu'au dix-huitième siècle, le souvenir d'autres créations de Foucquet qui auraient pu exister jadis. L'idée est neuve et ingénieuse. Malheureusement, la disparition des originaux et le défaut de toute indication écrite donnent forcément à son application un caractère absolument aléatoire

(3) Chacun de ces tableaux a été plusieurs fois reproduit. On les trouvera tous réunis dans le *Jehan Fouquet* de M. LAFENESTRE (frontispice du volume et pages 34, 35, 37, 39 et 40). Depuis que l'Exposition des Primitifs français s'est ouverte à Paris en 1904, il s'est fait un étrange abus du nom de Foucquet. On a proposé, sans aucune raison plausible, d'attribuer au maître de Tours toute une série de peintures qui ne présentent pas le moindre rapport avec les œuvres-types offertes par notre *Josèphe,* depuis le panneau du Louvre représentant la famille des Ursins, jusqu'au

D'après les règles d'une sévère critique, c'est aux miniatures-types de notre *Josèphe*, seules œuvres de Foucquet qui soient formellement authentiquées, qu'il faudrait demander le secret de ces peintures; l'application de cette méthode soulève toutefois de graves difficultés. Il est d'abord toujours extrêmement délicat de comparer entre elles des productions qui relèvent de techniques différentes et qui sont traitées sur une échelle de proportions très dissemblables. En outre, les sujets n'offrent aucun point de contact. Ici, ce sont des scènes historiques, aux nombreux personnages, avec une action très animée; là, ce sont des portraits ou des figures dans des attitudes très calmes et vues tout au plus jusqu'aux genoux. Néanmoins, on peut remarquer que, dans le panneau de Berlin, le bas de la muraille qui fuit en obliquant derrière Étienne Chevalier et son saint patron est compris et traité absolument comme la balustrade de chœur du Temple de Jérusalem dans la miniature du livre XIV du *Josèphe*. On peut aussi relever une ressemblance d'architecture entre le fond du portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins au Louvre et certains détails qui se trouvent au *Josèphe* dans les miniatures des livres IV (pilastres du Tabernacle), XI (plaques de marbre encastrées dans le mur) et XV (plaques de la balustrade du chœur).

Cependant, pour trouver une véritable ressemblance, il faut abandonner notre *Josèphe* et se reporter aux *Heures d'Étienne Chevalier*, c'est-à-dire à une œuvre dont l'attribution à Foucquet, pour vraisemblable qu'elle soit, ne repose pas sur une preuve directe. Mais alors, si l'on admet que les *Heures d'Étienne Chevalier* sont bien de Foucquet, on est autorisé par la comparaison avec des portraits d'Étienne Chevalier lui-même et du roi Charles VII qui se trouvent dans les *Heures*, par l'étude des têtes de certains autres personnages des mêmes *Heures*, enfin par l'analyse des dispositions architecturales, à admettre que les panneaux du Louvre représentant Charles VII et Jouvenel des Ursins et l'Étienne Chevalier avec son saint patron du Musée de Berlin, peuvent être effectivement de la main du grand artiste tourangeau. Pour le reste, j'incline tout à fait à la réserve, sinon même à la négative (1).

fameux tableau du Palais de Justice. Il me paraît inutile de m'attarder à énumérer et à réfuter ces inventions, qui relèvent du domaine de la pure fantaisie.

(1) Je suis de ceux qui pensent, avec MM. Georges Hulin de Loo et P. Leprieur, que ni « l'Homme au verre de vin » du Louvre, ni le portrait de la Collection Liechtenstein ne sauraient être considérés comme sortis du même pinceau que le Charles VII, le Jouvenel des Ursins et l'Étienne Chevalier. — (Cf. P. Leprieur, *les Récentes Acquisitions du département des peintures au Musée du Louvre* [*1906*], p. 10 et 11.)

Quant à la *Vierge* d'Anvers, elle constitue un problème troublant. Il est probable, malgré quelques divergences avec des descriptions remontant aux dix-septième et dix-huitième siècles, qu'elle provient du même ensemble que l'*Étienne Chevalier* du Musée de Berlin. Mais est-elle pour cela du même peintre? Il ne faut pas oublier qu'au quinzième siècle, on ne répugnait pas à associer des panneaux exécutés par divers maîtres. C'est ainsi que, dans les collections de Marguerite d'Autriche, il se trouvait un triptyque dont le centre était attribué à Roger Van der Weyden et les volets à Memling. L'hypothèse que le diptyque placé par Étienne Chevalier dans l'église de Melun peut être une œuvre hybride n'aurait donc rien d'inadmissible en soi. Waagen devait avoir déjà implicitement ce sentiment. Il se refusait à croire, en effet, contrairement à l'opinion du marquis de Laborde (*la Renaissance*, etc. Additions, p. 724), que la *Vierge* d'Anvers fût de la même main que le panneau aujourd'hui à

3e ÉMAUX ET DESSINS

Une vive discussion a été soulevée à propos de deux émaux circulaires modelés en or sur fond noir, dont l'un est au Louvre et l'autre au Kunstgewerbe-Museum de Berlin. De ces émaux, qui ont la même dimension (0^m,075 de diamètre), l'un, celui de Berlin, représente, en deux groupes distincts, les croyants et les incrédules; l'autre, celui du Louvre, nous donne le portrait en buste de Foucquet lui-même, accompagné de cette légende disposée autour de la figure : JOH[ANN]ES FOUQUET (1). Vallet de Viriville n'a pas hésité à considérer comme une œuvre de Jean Foucquet en personne l'émail du Louvre, jadis conservé dans la collection du vicomte Hippolyte de Janzé (2). D'autre part, on sait par une ancienne description que le cadre du diptyque donné à l'église de Melun par Étienne Chevalier portait une série de médaillons, et l'on a supposé que les deux émaux, ou tout au moins celui qui est conservé à Berlin, pouvaient provenir de cette série. L'attribution à Foucquet desdits émaux a été adoptée par les uns, combattue par les autres (3). Les documents font défaut pour trancher la question. Ce que je dirai, c'est que la manière dont les hachures d'or sont employées pour marquer le modelé des étoffes, dans les deux émaux en question, est tout à fait conforme aux procédés appliqués dans nos miniatures des *Antiquités judaïques* pour le rendu de certaines robes (planche VII) et de certaines armures (planches VI, IX et X), qui sont d'un ton doré. Je relèverai en outre ce fait, qui est irrécusable parce qu'il est en quelque sorte matériel, c'est que, dans l'émail du Louvre, les caractères de l'inscription indiquent, sans aucun doute possible pour quiconque est un peu versé dans la connaissance de la paléographie, un objet d'art datant de l'époque même où Foucquet a travaillé (4).

Certains critiques ont encore proposé d'attribuer à Foucquet deux très beaux dessins, d'une délicatesse exquise, un portrait d'homme inconnu, qui est au Louvre, et

Berlin. Quant à moi, j'avoue que je suis très tenté de partager le sentiment de Waagen, qui est d'ailleurs aussi celui de plusieurs autres critiques. En tout cas, il n'y a rien, dans nos miniatures-types des *Antiquités judaïques*, qui, de près ou de loin, se prête à un rapprochement avec la *Vierge* d'Anvers.

(1) L'émail du Musée de Berlin a été publié pour la première fois par mon confrère J.-J. MARQUET DE VASSELOT dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 140. Celui du Louvre est reproduit sur le titre du présent ouvrage.

(2) VALLET DE VIRIVILLE, *Jean Fouquet*, dans la *Revue de Paris*, numéro du 1er août 1857, p 419.

(3) Voir à ce sujet : J.-J. MARQUET DE VASSELOT, *Deux émaux de Jean Fouquet;* P. VITRY, *Zur Austellung Französischer Primitiver;* F. DE MÉLY, *Une Promenade aux Primitifs;* du même, *la Dorure sur céramique et l'émail de Jehan Fouquet au Louvre.*

(4) On se trouve encore beaucoup plus porté vers l'opinion que les deux émaux peuvent être effectivement de la main de Foucquet, si l'on consent à faire intervenir dans le débat les fragments des *Heures d'Étienne Chevalier,* où certaines petites scènes, modelées en or, donnent à l'œil la même impression que *les Croyants et les Incrédules,* de l'émail de Berlin, et où, d'autre part, on voit réapparaître, dans des inscriptions placées au bas des images, les mêmes formes de lettres, d'une calligraphie fantaisiste très particulière, qui ont été employées dans l'émail du Louvre (comparer, par exemple, l'H et l'S dans le nom *Joh[ann]es* de l'émail et dans les mots *Natus* et *Bethleem* du fragment de Chantilly reproduit sur la planche VIII des *Quarante Fouquet* de M. GRUYER.

celui d' « Un Roumain légat de nostre Saint-Père en France (1) » appartenant à M. J.-P. Heseltine (2). Cette attribution ne repose malheureusement que sur une impression de sentiment.

En prenant pour terme de comparaison nos miniatures du *Josèphe*, il me paraîtrait moins audacieux de rendre à Foucquet, à cause de la manière dont le trait y est conduit, à cause aussi des types de visages et des formes des plis des vêtements, une petite part des esquisses très légèrement indiquées qui se trouvent dans le livre d'Heures inachevé de Charles de France (3). Ces esquisses occupent la place où des miniatures devaient plus tard être peintes. Certaines d'entre elles, aux folios 31, 98, 103, 108, et surtout une Vierge assise, au folio 40 verso du manuscrit, sont absolument dignes d'un grand maître (4).

(1) Cette indication est inscrite sur le dessin, d'une écriture cursive française du milieu du quinzième siècle.

(2) Ces deux dessins ont figuré en 1904 à l'Exposition des Primitifs français, section du Pavillon de Marsan, nos 44 et 46 du Catalogue. Le portrait du Légat a été reproduit dans P. DURRIEU, *la Peinture à l'Exposition des Primitifs français*, p. 76, et dans LAFENESTRE, *Jehan Fouquet*, p. 27.

(3) Ms. 473 de la Bibliothèque Mazarine dont il a été question, ci-dessus, p. 101.

(4) Il ne serait pas impossible que Foucquet ait encore donné des cartons de vitraux. M. P. Gauchery a remarqué, et il a bien voulu me signaler, que, dans un des vitraux de la Sainte-Chapelle de Riom, une figure de sainte offre beaucoup d'analogie avec la sainte Marguerite peinte sur un des fragments des *Heures d'Étienne Chevalier* qui est au Musée du Louvre. Peut-être la découverte d'un document viendra-t-elle quelque jour corroborer la très intéressante observation de M. Gauchery.

CHAPITRE III

LE GÉNIE DE JEAN FOUCQUET

Dans le chapitre III de la première partie, j'ai cherché à mettre en lumière les qualités de premier ordre que révèlent les miniatures peintes par Foucquet dans les *Antiquités judaïques* de notre *Josèphe*. Si je me plaçais à un point de vue plus large encore, en faisant entrer en ligne de compte, non plus seulement ces productions rigoureusement authentiques, les seules qui constituent une œuvre absolument certaine de Foucquet, mais les autres miniatures qu'il paraît en somme légitime de restituer au maître de Tours, je me trouverais en face de nouvelles pages non moins attachantes, dont j'aurais à faire ressortir le mérite exceptionnel.

Une des supériorités de Foucquet, au témoignage de ses contemporains, fut le portrait. La grande page initiale du *Boccace de Munich* (1), le frontispice des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (2), enfin trois miniatures des *Heures d'Étienne Chevalier,* dans lesquelles figurent soit Étienne Chevalier lui-même, en prière, soit le roi Charles VII et ses deux fils jouant le rôle des Rois Mages (3), nous donneraient la plus haute idée du talent du maître à pénétrer une physionomie, à en creuser tous les détails et à la faire vivre sur une surface de quelques millimètres carrés. Dans les *Heures d'Étienne Chevalier* et dans le *Boccace,* nous trouverions des épisodes où l'artiste introduit ses contemporains et qui sont de délicieux tableaux de genre. Le *Boccace* nous montrerait aussi le maître employant une échelle de proportions minuscules, mettant en action des personnages qui parfois ne sont guère plus grands qu'une tête d'épingle et continuant, malgré ces dimensions microscopiques, à rendre sensible toute l'animation d'une bataille. Les *Heures d'Étienne Chevalier* nous enseigneraient de quelle manière Foucquet traitait les sujets religieux. Et, tout en admirant encore, nous aurions à faire des réflexions analogues à celles que nous a déjà suggérées le *Josèphe,* à propos d'un certain manque d'envolée dans les compositions du maître. Nous constaterions avec

(1) Voir notre planche XXII.
(2) Voir notre planche XIX.
(3) GRUYER, *les Quarante Fouquet,* planches I, VIII et XVII.

M. Lafenestre que « son imagination est plutôt narrative que poétique, historique que romanesque; qu'elle s'élève difficilement au-dessus des choses de la terre, en des visions surnaturelles... Son naturalisme, si délicat, si souple, qui anime et vivifie, avec un charme admirable, les personnages divins, lorsqu'il les représente en leur vie terrestre, éprouve grand'peine à s'exalter et s'alléger assez pour les transfigurer dans leur vie céleste. Son extraordinaire habileté à caractériser, grouper, mouvoir ses acteurs dans les scènes de l'histoire et de la légende devient une extraordinaire maladresse à les transporter et transformer dans un spectacle miraculeux (1). » Malgré cette réserve, Foucquet n'en resterait pas moins un artiste tout à fait hors de pair, et pour définir équitablement l'esprit qui l'anime et dirige son pinceau, ce n'est pas trop qu'employer le mot de génie.

Comment s'est formé, ou tout au moins s'est développé ce génie? Il est évident que le voyage fait par le maître à Rome, alors qu'il était jeune, a exercé sur lui une influence durable. En décrivant ses grandes miniatures des *Antiquités judaïques,* nous y avons souvent rencontré des détails empruntés à l'Italie. Dans les *Heures d'Étienne Chevalier,* le côté italien est aussi très développé. Les *Columnæ vitineæ* de Saint-Pierre de Rome y voisinent avec des arcs de triomphe romains. Certaines figures, par leurs types et leurs poses, ont amené de fins connaisseurs à établir un rapprochement avec des peintures de Fra Angelico que Foucquet, étant donnée la date de son voyage, a pu voir dans la Péninsule. J'ajouterai que le *Calvaire,* dans lesdites *Heures d'Étienne Chevalier* (2), présente, pour la disposition générale de la scène, une analogie, qui n'a jamais été notée et qui est cependant très curieuse, avec une des fresques que l'on attribue à Jacopo Avanzi dans l'oratoire de Saint-Georges, à Padoue (3). Dans les *Grandes Chroniques de France,* il y a une vue de l'intérieur de l'ancien Saint-Pierre de Rome, vue dont l'exactitude atteste une étude prise sur les lieux; et, dans le *Boccace de Munich,* des arcs de triomphe rappellent également la Ville Éternelle.

Mais si Foucquet s'est fréquemment souvenu de ce qu'il avait contemplé en Italie, il n'en est pas moins resté attaché par des racines profondes aux traditions de son pays et à l'esprit de sa race. Ainsi que l'a dit M. Leprieur : « D'Italie il a rapporté des tournures et des mots, des formules pittoresques; mais c'est bel et bien français qu'il parle toujours, un français plus coloré et plus fleuri, relevé d'usages nouveaux, prononcé de façon plus sonore, mais qui n'a rien perdu de ses qualités propres, de sa justesse native, du naturel aisé de son style ou de la franchise simple de son accent... La fioriture italienne n'empêche pas le fond d'être français (4). »

(1) G. LAFENESTRE, *Jehan Fouquet,* p. 51.
(2) GRUYER, *les Quarante Fouquet,* planche XIV.
(3) Voir une reproduction de cette fresque dans A. VENTURI, *la Madone,* p. 324. — Dans la même miniature des *Heures d'Étienne Chevalier,* si la disposition générale rappelle une fresque de Padoue, les corps du Christ et des larrons font penser aussi, par leurs proportions élancées et leurs poses empreintes de calme, à la grande fresque du *Calvaire* peinte par Fra Angelico dans le réfectoire du couvent de San Marco, à Florence.
(4) P. LEPRIEUR, *Jean Fouquet,* dans la *Revue de l'Art ancien et moderne,* t. II, p. 155.

Il serait très intéressant de savoir ce qu'était Foucquet dans toute la pureté native de son origine, avant le voyage au sud des Alpes. Quand il a quitté la France pour l'Italie, il avait déjà dû travailler. Il fallait même que son mérite, tout au moins comme portraitiste, se fût affirmé dès avant 1447, pour que le pape Eugène IV lui ait confié l'honneur de peindre son portrait. Il n'est donc pas téméraire de supposer qu'il peut subsister des œuvres de l'extrême jeunesse de Jean Foucquet, appartenant tout à fait à l'aurore de sa carrière.

Il existe à la Bibliothèque nationale une célèbre *Bible en images* ou Bible moralisée, avec texte latin et français, dont l'illustration commencée au temps du duc Jean de Berry, puis interrompue et continuée à diverses reprises, comprend des miniatures d'époques et de valeurs très différentes (1). Paulin Paris a remarqué, dès 1838, que parmi les miniatures de cette Bible, celles des folios 40 à 47 du volume ressemblaient au premier des tableaux que Foucquet a peints dans nos *Antiquités judaïques,* en tête du livre IV (2). Plus récemment, Henri Bouchot a affirmé (3) qu'il y avait effectivement, aux folios ci-dessus indiqués du manuscrit, et en outre au folio 33, des miniatures de Foucquet. Mais, en même temps, il a très finement observé qu'on y rencontrait bien des inexpériences, des côtés défectueux et en quelque sorte des enfantillages. Pour expliquer les choses, il a émis cette conjecture très ingénieuse que nous avions là une œuvre de Jean Foucquet lui-même, mais de Foucquet à ses débuts, et n'ayant pas encore fait son voyage d'Italie. Reprenant à mon tour et étendant la question, j'ai révélé l'existence d'un assez grand nombre de miniatures qui se prêtent à la même conjecture. Dans un mémoire paru en 1904 (4), j'énumérais, en fait de manuscrits devant être mis en cause à ce propos : une *Mer des histoires* en latin venant de la famille Jouvenel des Ursins (5); la *Théséide* de la Bibliothèque impériale de Vienne (6), et les *Stratagèmes* de Frontin, de la Bibliothèque royale de Bruxelles (7), ces deux derniers manuscrits exécutés probablement pour le bon roi René; enfin, un exemplaire de très grand format des *Cas des nobles hommes et femmes,* traduit d'après Boccace, de la Bibliothèque de Genève (8). Je puis y ajouter aujourd'hui encore trois autres volumes : un très joli livre d'Heures, d'origine tourangelle, conservé au Musée britannique (9), le *Livre des Anges,* venant du roi René, qui est à la Bibliothèque de Genève (10); enfin, une *Chronique uni-*

(1) Ms. français 166. — Sur cette Bible, voir P. Durrieu, *les Bibles des ducs de Bourgogne* dans *le Manuscrit,* t. II, p. 120-121; du même, *les Belles Heures de Jean de France, duc de Berry,* p. 20. Cf. *Notices et extraits des manuscrits*, t. VI, p. 113, et L. Delisle, dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXXI, p. 241.

(2) P. Paris, *les Manuscrits françois...*, t. II, p. 263-4.

(3) *Jean Fouquet,* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. II, p. 275-8.

(4) *La Question des œuvres de jeunesse de Jean Fouquet.*

(5) Ms. latin 4915 de la Bibl. nationale.

(6) Ms. n° 2617. — Je vise seulement, dans ce manuscrit de Vienne, les sept miniatures (dont deux doubles) qui sont peintes sur les folios 76 verso et 77 recto, 91, 121, 138 verso et 139 recto, 152, 169 et 182. Cf. P. Durrieu, *Notes sur quelques manuscrits français... conservés dans des bibliothèques d'Allemagne,* p. 31.

(7) Ms. n° 10474.

(8) Ms. français 191.

(9) Addit. ms. 28785.

(10) Ms. français 5.

verselle (1), dont la première page porte les armes de la famille de Coëtivy (2).

Dans ces divers manuscrits, beaucoup de miniatures sont extrêmement médiocres et ont quelque chose d'archaïque. Mais, en prenant les meilleures d'entre elles, on arrive à constituer un groupe de créations qui présentent un caractère général commun et paraissent bien être, sinon le travail d'un seul et même pinceau, du moins le produit d'un même atelier. Dans ces créations, à côté de très grandes faiblesses éclate parfois quelque chose de cette supériorité de composition qui brille dans nos miniatures des livres IV à XV du *Josèphe*. Certaines têtes sont traitées avec un sentiment très profond d'individualité; il y a même, dans quelques lettres initiales du *Frontin* de Bruxelles des petits portraits en buste de personnages virils qui sont de vraies merveilles. Enfin, il se révèle un sentiment remarquable du paysage et surtout une entente tout à fait exceptionnelle des jeux de la lumière. Sur notre planche XXIV nous reproduisons quelques miniatures empruntées au manuscrit de la *Mer des histoires* de la famille des Ursins. On y verra l'expression d'un art encore très inexpérimenté, je suis le premier à le proclamer, mais cependant déjà marqué d'un caractère très personnel. L'aisance apportée à la disposition des groupes de personnages, l'animation des scènes, le naturel des poses, la beauté et la profondeur des arrière-plans, et, dans le détail, certaines attitudes, telles que celles du roi assis, des personnages agenouillés et du monarque fièrement campé sur son cheval frapperont notre attention. Sans trop de témérité, il me semble, nous pourrons y pressentir une lointaine annonce de quelques-uns des chefs-d'œuvre peints par Foucquet dans notre *Josèphe*.

Il serait prématuré, en l'absence de tout document, de vouloir conclure. Mais mon impression, je me permets de le dire, en insistant bien sur ce point que ce n'est qu'une « impression », c'est qu'il est très possible que, sur certaines pages des divers manuscrits énumérés plus haut, nous ayons réellement des œuvres du futur peintre de nos *Antiquités judaïques*, exécutées par lui dans une première période de jeunesse, et antérieurement au voyage de Rome, car on n'y rencontre pas de traces d'italianisme.

Si cette attribution à Foucquet pouvait être prouvée, elle nous éclairerait sur la genèse du talent du maître. En effet, les miniatures, auxquelles je viens de faire allusion, se rattachent encore par bien des procédés d'exécution, par l'emploi de bien des formules, à une école plus ancienne que l'époque même des débuts possibles de Foucquet, l'école qui a fleuri en France au temps des dernières années du duc Jean de Berry, mort en 1416, qui est arrivée à son apogée avec Pol de Limbourg et ses frères et qui a donné sa suprême expression dans les meilleures pages des *Très riches Heures* conservées au Musée

(1) Bibliothèque nationale, ms. français 15445.

(2) Peut-être y aurait-il lieu d'ajouter à cette liste deux ou trois miniatures, dont une *Adoration des mages*, qui se trouvent dans un grand *Graduel* en deux tomes de la Bibliothèque municipale de Tours (nos 208 et 209). Le *Graduel* en question a été donné à Saint-Gatien de Tours par un chanoine nommé Guillaume Le Picart qui vivait en 1442 et dont le nom est inscrit sur une des miniatures, de la même manière que le nom d'Étienne Chevalier est répété maintes fois sur les pages de son livre d'Heures.

Condé (1). Nous voyons donc se souder sous nos yeux une sorte de chaîne ininterrompue, qui pourrait nous amener, par transitions successives, depuis les créations de Pol de Limbourg et ses frères, jusqu'à nos miniatures authentiques de Foucquet dans le *Josèphe*, en passant par les images contenues dans la *Mer des histoires* de la famille Jouvenel des Ursins et autres volumes de la même catégorie.

Mais, même sans faire état de ces productions intermédiaires et encore sujettes à discussion, il suffit d'interroger nos miniatures-types de Foucquet dans le *Josèphe* pour y découvrir des particularités qui évoquent le souvenir des artistes du duc de Berry.

Le duc Jean de Berry possédait dans ses collections, dès 1402, un grand médaillon d'or, qui montrait sur une face le buste de l'empereur Héraclius, et sur l'autre face le même Héraclius, assis sur le siège d'un char, rapportant en triomphe le bois de la vraie croix (2). Du vivant du duc de Berry, Pol de Limbourg et ses collaborateurs s'en sont inspirés dans certaines de leurs illustrations de manuscrits. C'est d'après le char d'Héraclius du médaillon qu'ils ont imaginé le char du soleil parcourant les signes du zodiaque dans le calendrier des *Très riches Heures* de Chantilly. Ils ont surtout absolument copié ce char dans une miniature d'un autre livre d'Heures du prince, *les Belles Heures* appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild, pour représenter précisément le même sujet d'Héraclius rapportant la vraie croix. Le char d'Héraclius dérivé du médaillon est donc un motif typique, très en faveur dans l'entourage et au temps du duc de Berry. Or, ce motif, Foucquet l'a utilisé à son tour dans notre miniature du livre IX du *Josèphe*. Sur cette page, la disposition du char de Salmanazar, la place du monarque assis sur le siège, la forme du véhicule, l'arrangement des tentures, l'attelage des chevaux, et jusqu'à la présence d'un guerrier qui marche à côté du char, tout rappelle absolument la miniature ci-dessus mentionnée des *Belles Heures* du duc de Berry représentant le *Retour d'Héraclius* (3).

Dans une autre miniature du *Josèphe*, celle du livre IV, Foucquet, pour marquer des différences de plans dans le terrain, emploie un système de talus taillés verticalement et montrant comme des stratifications. Cette manière de couper brusquement le terrain provient également des maîtres français du commence-

(1) A titre d'exemple, nous reproduisons sur notre planche XXIV, n° 4, une miniature empruntée à la *Mer des histoires* des Ursins (ms. latin 4915, f° 174 verso). Cette image, qui nous montre la *Prédication du Christ*, est presque une réédition d'une des peintures des *Très riches Heures* de Chantilly, représentant le miracle de la *Multiplication des pains* (P. Durrieu, *les Très riches Heures de Jean de France,* planche LX).

(2) L'original en or a péri; mais il a subsisté de ce médaillon des répliques en argent et en bronze. Voir à ce propos E. Babelon, *les Origines de la médaille en France*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne,* année 1905, t. XVII, p. 176-178

(3) Notre planche XXIII permettra au lecteur d'établir facilement la comparaison entre la médaille d'Héraclius possédée par le duc de Berry dès 1402, la miniature peinte dans les *Belles Heures* de ce duc entre 1403 et 1413, et le char de Salmanazar introduit par Foucquet dans sa miniature du livre IX des *Antiquités judaïques.*

ment du quinzième siècle (1), ainsi que M. Leprieur l'a reconnu avant moi (2).

Nous pouvons en dire autant d'un système qui consiste à modeler entièrement par des hachures d'or les figures de certains personnages placés sur des plans un peu éloignés. Cet emploi des hachures d'or, que l'on rencontre dans le *Josèphe*, avait déjà été mis en pratique par le maître que j'ai proposé d'appeler le « Maître des *Heures du maréchal de Boucicaut* », et qui a travaillé à Paris sur les limites des quatorzième et quinzième siècles.

Les remarques du même genre se multiplieraient, si l'on introduisait dans le débat, en admettant d'après l'opinion générale qu'ils sont bien de Jean Foucquet, les fragments du *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*. Là encore nous retrouverions tantôt les terrains taillés en tranches verticales (3), tantôt les personnages modelés en or (4). Un autre rapprochement se présenterait à l'esprit. Dans les *Très riches Heures du duc Jean de Berry*, Pol de Limbourg et ses frères ont innové sur un point : les premiers, ils ont eu l'idée d'introduire des vues de monuments contemporains, et en particulier de monuments de Paris, dans des miniatures où le sujet n'appelait nullement un pareil décor. Ainsi, dans la page représentant la *Rencontre des rois mages* (5), ils ont montré Notre-Dame de Paris. C'est là exactement ce qu'a fait aussi le peintre des *Heures d'Étienne Chevalier*, plaçant également Notre-Dame derrière son Christ mort sur les genoux de la Vierge (6). Et la tradition vient bien de l'école de Pol de Limbourg, car, dans l'intervalle, je ne connais pas d'autres artistes qui aient suivi les mêmes errements (7). On peut ajouter qu'il y a une parenté assez proche dans la manière de comprendre, de part et d'autre, le rendu des monuments parisiens. La Sainte-Chapelle et le donjon de Vincennes, qui figurent dans les *Heures d'Étienne Chevalier* (8), sont traités comme la même Sainte-Chapelle et le même donjon dans le calendrier des *Très riches Heures* de Chantilly (9).

(1) On peut en voir notamment des exemples dans les miniatures de l'autre *Josèphe* du duc Jean de Berry, celui qui a appartenu au duc de Bourgogne Jean Sans Peur et qui constitue le manuscrit français 6446 de la Bibliothèque nationale.

(2) Il reste dans l'œuvre de Fouquet, dit-il, « comme un aveu de filiation et d'origine, ces tranches de terrain coupé droit par assises superposées ou par monticules gazonnés surplombans... qui chez lui se mêlent étrangement aux raffinements les plus exquis d'un paysage entièrement conçu à la façon moderne. » P. Leprieur, *Jean Fouquet*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. Ier, p. 35.

(3) Gruyer, *les Quarante Fouquet*, planches XI, XIII, XVI, XVII, XXVIII, XXX, XXXI, XXXII.

(4) *Ibidem*, planches VIII, XXVII, XXX, etc., et miniature de sainte Marguerite du Musée du Louvre.

(5) P. Durrieu, *les Très riches Heures de Jean de France duc de Berry*, planche XXXVII.

(6) Gruyer, *op. cit.*, pl. XVI. Cf. aussi la *Cène*, pl. X.

(7) Il y avait, paraît-il, des vues prises à Paris dans le *Missel de Jouvenel des Ursins*, jadis cédé par Ambroise Firmin-Didot à la Ville de Paris, et qui a si déplorablement péri en 1871 dans l'incendie de l'Hôtel de Ville sous la Commune. La disparition de l'original ne permet plus de porter un jugement sur l'œuvre détruite. Mais, d'après des reproductions malheureusement très médiocres qui ont paru dans *Paris et ses historiens* de Le Roux de Lincy, on est fondé à se demander si le *Missel de Jouvenel des Ursins* n'avait pas été peint dans le même atelier que notre *Mer des histoires*, ms. latin 4915, provenant de la même famille des Ursins. Dans ce cas, le *Missel de Jouvenel des Ursins* aurait été à joindre à la liste des manuscrits où nous serions disposé à chercher des productions de Foucquet lui-même encore dans sa jeunesse.

(8) Gruyer, *op. cit.*, planches XIII *(Portement de croix)* et XXXVIII *(Job et ses consolateurs)*.

(9) P. Durrieu, *les Très riches Heures de Jean de France duc de Berry*, planches VI et XII.

J'arrive donc à cette impression que Foucquet pourrait être, jusqu'à un certain point, considéré comme le continuateur des grands miniaturistes du duc Jean de Berry. Et que l'on ne m'accuse pas de me laisser influencer ici par le souvenir des études que j'ai consacrées jadis aux miniaturistes en question. L'impression que j'ai eue, je ne suis pas le seul à l'avoir ressentie. Je suis heureux de m'être rencontré à cet égard avec M. P. Leprieur, qui connaît si bien et sait si parfaitement apprécier la peinture du quinzième siècle. Ce très avisé critique, parlant de « l'étonnant miniaturiste qui exécuta les pages du calendrier » dans les *Très riches Heures du duc de Berry*, s'exprime en ces termes :

« Avec lui la nature, la vie, la vérité, on pourrait presque dire déjà la perspective juste et la vraie lumière, entrent dans la peinture pour n'en plus sortir. C'est à ce révolutionnaire que se rattache directement Foucquet...

« Comment s'établit le contact entre Foucquet et ceux qu'on sent avoir été ses précurseurs et ses maîtres, quand même ils ne lui auraient pas donné littéralement de leçons? Par quelque œuvre rencontrée et vue, par le séjour ou le passage à Tours d'un de ces artistes détenteurs de nouveaux secrets, par quelque voyage fait vers eux. Il n'en faut souvent pas plus pour guider une originalité en train de se chercher. Qu'il ait connu personnellement ou par leurs œuvres certains miniaturistes du duc de Berry, cela paraît assez vraisemblable; et quand, vers la fin de sa vie, il eut à compléter les miniatures du *Josèphe* commencé par eux, il ne faisait peut-être que renouer la chaîne qui l'avait attaché à leur suite en sa jeunesse. »

Dans les lignes que je viens de citer, M. Leprieur indique un point délicat. Les grands miniaturistes du duc Jean de Berry, dont je suis d'accord avec lui pour admettre l'influence sur Jean Foucquet, font partie d'un groupe d'artistes qui a ses attaches à Paris. Or, tous les critiques et historiens de l'art qui se sont jusqu'ici occupés de Foucquet ont vu en lui avant tout un peintre tourangeau, incarnation d'une école locale cantonnée sur les rives de la Loire. On a même été, pour accentuer le côté tourangeau chez Foucquet, jusqu'à lui chercher des précurseurs à l'époque carolingienne, parmi les décorateurs des splendides manuscrits de l'école de Tours, si bien mis en lumière par M. Léopold Delisle, et plus vieux de cinq ou six siècles que notre *Josèphe*. Voici maintenant que les considérations développées ci-dessus tendraient à détruire cette légende du caractère local limité à la Touraine, en rattachant Foucquet à une tradition d'art d'origine parisienne.

Oubliai-je donc que Foucquet était de Tours, au témoignage de la note du *Josèphe*, et que c'est à Tours qu'il a passé, d'après les documents, une partie de son existence? Assurément non; mais j'interroge les documents, si rares malheureusement. Que nous

(1) *Jean Fouquet*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. Ier, p. 35.

apprennent-ils? C'est qu'en 1461, lorsqu'on eut besoin de chercher Foucquet pour l'employer à l'occasion des obsèques du roi Charles VII, ce n'est pas à Tours, mais à Paris qu'on pensa que le maître devait se trouver. Je parcours ensuite les images de l'exemplaire des *Grandes Chroniques* mentionné au chapitre précédent, ou bien je regarde les fragments des *Heures d'Étienne Chevalier;* et je constate qu'il s'y rencontre toute une série de vues générales ou particulières de Paris (1).

Ces divers aspects de Paris sont de véritables documents pour l'exactitude et la précision (2). Ils attestent, chez leur exécutant, un homme à qui la capitale de la France était une cité tout à fait familière. Cet exécutant était-il Jean Foucquet? Tout semble porter à le faire admettre; et alors il faut reconnaître que Foucquet a dû séjourner à Paris, où il ne serait même pas impossible qu'il ait eu des attaches de famille, car en 1418, parmi les bourgeois de Paris, se trouvent inscrits un Jean et un Guillaume Foucquet (3). Dans ces conditions, rien ne s'opposerait à ce que le maître eût fait dans la capitale de la France tout ou partie de sa première éducation d'artiste.

Si l'on tient compte de ces observations, les grandes miniatures de Foucquet dans les *Antiquités judaïques* prennent toute leur signification pour l'histoire générale de l'art français.

Vers le début du quinzième siècle, des artistes novateurs, ayant pour principal Mécène le duc Jean de Berry, avaient affranchi l'art de la peinture des vieilles formules conventionnelles et inauguré les principes sur lesquels on a vécu depuis. Les *Très riches Heures* de Chantilly nous montrent l'étape gagnée dès le milieu de l'année 1416 au plus tard. Des manuscrits plus récents, tels que la *Mer des histoires* de Jouvenel des Ursins, le grand *Boccace* de Genève, le *Frontin* de Bruxelles et leurs similaires, révèlent la continuation des mêmes doctrines, mais avec l'adjonction de traits qui montrent un nouveau pas fait en avant. Les principaux de ces traits sont une plus grande aisance dans l'art de grouper un nombre croissant de personnages, de faire agir des grandes masses et d'animer des batailles, et surtout une entente supérieure dans la distribution des jeux de la lumière. Il y a là de très hautes qualités, contrebalancées toutefois encore par beaucoup de faiblesses. Ces mêmes qualités, portées à un bien autre degré de maîtrise, dégagées enfin de toute ignorance de métier, réapparaissent avec un éclat merveilleux dans les *Heures d'Étienne Chevalier,* dans le *Boccace de Munich,* dans les *Grandes Chroniques,* dans le frontispice des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel.* Nous les retrouvons finalement, peut-

(1) Pour ces vues de Paris, cf. H. OMONT, *Grandes Chroniques de France enluminées par Jean Foucquet,* planches 2 (l'Hôtel de Nesle), 4, 14 (le grand et le petit Nesle), 26, 39, 40, 48; et GRUYER, *les Quarante Fouquet,* planches IV (la sainte Chapelle), X, XIII, XVI, XXIV, XXXIV et XXXVIII

(2) On peut s'en rendre compte en examinant sur notre planche XXI, n° 2, une des miniatures tirées du manuscrit des *Grandes chroniques,* qui a pour fond une vue générale de Paris au quinzième siècle, prise de Montmartre, depuis Notre-Dame à gauche, jusqu'au vieux Louvre et à la Tour de Nesle à droite.

(3) LE ROUX DE LINCY, *Paris et ses historiens aux quatorzième et quinzième siècles,* p. 387-388.

être un peu assagies et rendues plus sévères par l'emploi de tonalités plus estompées, mais aussi puissantes et décisives, dans les miniatures de notre *Josèphe* qui illustrent les livres IV à XV des *Antiquités judaïques*. Avec ces miniatures, nous touchons à la dernière efflorescence du rameau qui a poussé si vivace sur le vieux tronc de l'art parvenu à son développement au temps du duc Jean de Berry. Tout converge vers un même résultat, et aboutit à ces créations d'un artiste de génie — le mot n'est pas excessif — dont nos planches mettent des exemples sous les yeux du lecteur.

Cet artiste, si nous n'avions que les *Heures d'Étienne Chevalier,* les *Grandes Chroniques* ou le *Boccace de Munich,* il resterait pour nous un anonyme, au sujet duquel on pourrait faire des suppositions, et rien de plus. Par bonheur, le tome Ier de notre *Josèphe* vient dissiper l'obscurité. La note si précieuse que François Robertet a inscrite sur ce volume, en nommant l'auteur des admirables miniatures des *Antiquités judaïques,* permet à la Postérité de ranger parmi les plus grands maîtres du quinzième siècle, « le bon paintre et enlumineur du roi Loys XIe, Jehan Foucquet, natif de Tours. »

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

AVERLINO ou AVERULINO (Antonio), dit Antonio FILARETE.

Traité d'architecture, publié par le Dr Wolfgang von Œttingen (sous le titre de *Tractat über die Baukunst)*, dans la collection des *Quellenscriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit,* neue Folge, III Band. Wien, 1890, in-8°.

BABELON (Ernest).

Les Origines de la médaille en France, dans la *Revue de l'art ancien et moderne,* t. XVII, 1905, p. 161-179 et 277-294, avec planches et figures.

BARTHÉLEMY (Édouard DE).

Article publié dans le journal *le Nord* du 15 juin 1866, réimprimé dans CURMER, *l'Œuvre de Jehan Foucquet*, t. II, p. 148.

BASTARD (Comte Auguste DE).

Peintures et ornements des manuscrits, gr. in-folio, avec planches en couleurs. (Cf. sur cet ouvrage : L. DELISLE, *les Collections de Bastard d'Estang*, p. 226 et suiv.)

— Lettre à Paulin Paris sur Foucquet et ses miniatures des *Antiquités judaïques*, publiée par P. PARIS, *les Manuscrits françois,* t. II, p. 265-269.

— *Études de symbolique chrétienne*. Paris, 1861, in-8°. Extrait du tome IV du *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*. (Sur Jean Foucquet, voir p. 273-275 du tirage à part, et p. 673-675 du *Bulletin.)*

— Lettre à Curmer sur Foucquet, du 10 juin 1864, publiée par CURMER, *l'Œuvre de Jehan Foucquet,* t. II, p. 19-21.

BERTAUX (Émile).

Article : *Foucquet (Jehan)*, dans *la Grande Encyclopédie* (Paris, in-4°), t. XVII, p. 875-877.

BLANC (Charles).

Histoire des peintres de toutes les école : École française, t. Ier. Paris, 1862, gr. in-4°, avec figures. (Pour Foucquet, voir, dans ce volume, l'*Introduction*, p. 26-31.)

BODE (Wilhelm).

Die Fürstlich Liechtenstein'sche Galerie in Wien; Die französische Schule, dans *Die Graphischen Künste*, 18e année, 1895, p. 109.

BOIVIN le Cadet. — Voir *Mémoire historique sur la Bibliothèque du roy*.

BOUCHOT (Henri).

Jean Foucquet, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* année 1890, t. II, p. 273-281 et 416-426, avec planches.

— *L'Exposition des primitifs français; De quelques portraits du peintre Jean Fouquet aujourd'hui perdus,* dans la *Revue de l'art ancien et moderne,* t. XIII, 1903, p. 1-22, avec figures.

— *Les Primitifs français*. Paris, 1904, in-8°.

Voir aussi : *Exposition des primitifs français*.

BRÈCHE (Jean).

Joannis Brechaei, Turoni jureconsulti, ad Titulum Pandectarum « de verborum et rerum significatione » commentarii. Lyon, 1556, in-folio.

BRENTANO (Louis), Voir *Miniaturen des Jehan Foucquet, etc*.

BURGER (W.), pseudonyme de Théophile THORÉ.

Le Musée d'Anvers, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, 1862, p. 166-167.

BURTY (Philippe).

Jean Fouquet; Le Livre d'Heures de maistre Estienne Chevalier, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1866, t. Ier, p. 394-397.

— *Jean Fouquet; Les Heures d'Estienne Chevalier,*

les Antiquités judaïques, etc., *ibid.*, année 1868, t. Ier, p. 187-193. (Cf. année 1867, t. II, p. 574.)
Catalogue des manuscrits de Chantilly. Voir *Chantilly*.
Catalogue de l'Exposition des primitifs français. Voir *Exposition*.
CHALMEL (J.-L.).
Tablettes chronologiques de l'histoire civile et ecclésiastique de Touraine. Tours, 1818, in-12.
— *Histoire de Touraine*. Tours, 1828, 4 vol. in-8°.
CHAMPEAUX (A. DE) et GAUCHERY (P.).
Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry. Paris, 1894, in-4°, avec planches.
Chantilly; Le Cabinet des livres, Manuscrits. Paris, 1900, 2 vol. in-4°, avec planches.
CHESNEAU (Ernest).
Jehan Foucquet, Heures de maistre Estienne Chevalier, article publié dans *le Constitutionnel* du 18 mars 1866, réimprimé dans CURMER, *l'Œuvre de Jehan Foucquet*, t. II, p. 149.
Collection Benjamin Fillon (Inventaire des autographes et des documents historiques composant la), séries IX et X. Paris, 1879, in-4°, p. 9 et 10.
COURAJOD (Louis).
Quelques sculptures en bronze de Filarete, dans la *Gazette archéologique*, 1885, p. 387-391.
— Communication sur le voyage de Jean Foucquet en Italie, dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1887, p. 299-300.
— *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II. Paris, 1901, in-8°. (Sur Foucquet, voir p. 517-522.)
CRESPY-LE-PRINCE (le baron DE).
La Fille de Foucquet, nouvelle; parue en décembre 1834 dans *France et Italie*, recueil périodique publié à Paris, chez Fournier et Cie; réimprimée au tome Ier, p. 203-245, de l'ouvrage suivant :
— *Chroniques sur les cours de France*. Paris, 1843, 2 vol. in-8°.
CURMER (Louis).
L'Œuvre de Jehan Foucquet. Paris, 1866, 2 vol. in-4°, avec planches en chromolithographie.
DELISLE (Léopold).
Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale ou *nationale*. Paris, 1868-1881, 3 vol. in-4° et un album.
— *Mélanges de paléographie et de bibliographie*. Paris, 1880, in-8°, avec atlas in-folio.
— *Les Livres d'Heures du duc de Berry*, Paris, 1884, gr. in-8°, avec planches. (A paru, en presque totalité, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1884, t. Ier.)
— *Les Collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale*. Nogent-le-Rotrou, 1885, in-8°.
— *Un feuillet des Heures de Charles, frère de Louis XI*, dans *le Manuscrit*, t. Ier (1894), p. 147-148.
— *La Cité de Dieu de saint Augustin, illustrée d'après les indications de Robert Gaguin*, dans le *Journal des savants*, 1898, p. 563-568.
DELISLE (Léopold)
Communication sur la découverte faite par M. H. Yates Thompson du tome II du *Josèphe*, dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1903, p. 163 (séance du 8 avril).
— *Une Œuvre nouvelle du peintre Jean Foucquet*, dans le *Journal des savants*, 1903, p. 265-275.
— Communications sur la découverte, à Windsor, de dix miniatures provenant du tome II du *Josèphe*, dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1905, p. 523-525, et année 1906, p. 4 (séances du 5 septembre 1905 et du 4 janvier 1906).
— Communications sur le don fait à la France, par le roi d'Angleterre, du tome II du *Josèphe*, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1906, p. 87-89, et p. 106 (séances du 23 février et du 9 mars 1906).
Voir aussi : *Exposition des primitifs français*.
DENIS (Ferdinand).
Histoire de l'ornementation des manuscrits. Paris, 1857, gr. in-8°. (A été joint, en appendice, à la publication de CURMER, sur l'*Imitation de Jésus-Christ*. Paris, 1855-1857, 2 vol. gr. in-8°. — Le chapitre consacré par F. Denis à Foucquet a été réimprimé par CURMER dans *l'Œuvre de Jehan Foucquet*, t. II, p. 123-126.)
DOUTREPONT (Georges).
Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon (1420). Bruxelles, 1906, in-8° (publication de la Commission royale d'histoire de Belgique).
DUPLESSIS (Georges).
Communication sur une miniature de Jean Foucquet (fragment des *Heures d'Étienne Chevalier)* acquise par la Bibliothèque nationale, dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, année 1881, p. 78-80, avec planche.
DUPONT (Mlle).
Édition des *Mémoires de Philippe de Commynes*, publiée par la Société de l'histoire de France. Paris, 1841-1847, 3 vol. in-8°.
DURRIEU (Comte Paul).
Une Peinture historique de Jean Foucquet; Le roi Louis XI tenant un chapitre de l'ordre de Saint-Michel. Paris, 1891, in-4°, avec planche. (Extrait de la *Gazette archéologique*, 1890.)
— *Un quarante-quatrième fragment des Heures de maître Étienne Chevalier, retrouvé au Musée du Louvre*. Paris, in-8°, avec figures. (Extrait du *Bulletin des Musées*, nov. 1891.)
— *Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani*. Paris, 1891, gr. in-8°, avec planches. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1891.)

DURRIEU (Comte Paul).

Une Vue intérieure de l'ancien Saint-Pierre de Rome au milieu du quinzième siècle, peinte par Jean Foucquet. Rome, 1892, in-8°, avec planche. (Extrait des *Mélanges G. B. de Rossi*, supplément aux *Mélanges d'archéologie et d'histoire* publiés par l'École française de Rome, t. XII.)

— *Notes sur quelques manuscrits français ou d'origine française conservés dans des bibliothèques d'Allemagne*. Paris, 1892, in-8°. (Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LIII.)

— *Un Grand Enlumineur parisien au quinzième siècle*. Paris, 1892, in-8°, avec planches (publication de la Société de l'histoire de Paris).

— *Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures*. Paris, 1893, in-8°. (Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LIV.)

— *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français*, dans la revue *le Manuscrit*, t. II. Paris, 1895, in-4°, avec figures.

— *Les Bibles des ducs de Bourgogne*, ibidem.

— *Deux miniatures inédites de Jean Foucquet*. Paris, 1902, in-8°, avec figures. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LXI.)

— *Heures de Turin; Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, publication privée faite en l'honneur de M. Léopold Delisle. Paris, 1902, grand in-4°, avec planches.

— *Les Débuts des Van Eyck*. Paris, 1903, gr. in-8°, avec planches et figures. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903.)

— *Chantilly; Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*. Paris, 1904, in-folio, avec 64 héliogravures et une planche en couleurs.

— *La Peinture à l'Exposition des primitifs français*. Paris, 1904, in-4°, avec planches et figures. (A paru en partie, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XV.)

— *La Question des œuvres de jeunesse de Jean Fouquet*. Paris, 1904, in-4°, avec planche. (Extrait du *Recueil de mémoires* publiés par la Société des Antiquaires de France, à l'occasion de son centenaire.)

— Note sur le *Josèphe* du cardinal Georges d'Amboise à la Bibliothèque Mazarine, dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1906, p. 236.

— *Le Maître des « Heures du maréchal de Boucicaut »*. Paris, 1906, in-4°, avec planches et figures. (Extrait de la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XIX et XX.)

— *Jacques Coene, peintre de Bruges travaillant à Paris sous le règne de Charles VI*. Bruxelles, 1906, in-folio, avec planches. (Extrait du périodique : *les Arts anciens de Flandre.)*

DURRIEU (Comte Paul).

Les « Belles Heures » de Jean de France, duc de Berry. Paris, 1906, gr. in-8°, avec planche et figures. (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906.)

— Communication sur le ms. latin 1417 de la Bibliothèque nationale, contenant des miniatures susceptibles d'être attribuées à Jean Foucquet, dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1906, p. 257 (séance du 15 juin).

— *Les « Antiquités judaïques » de Josèphe à la Bibliothèque nationale*, gr. in-8°, avec figures, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1906, t. II, p 5-13.

— Communication sur la véritable origine du *Boccace* de Munich, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, année 1907, p. 211 (séance du 26 avril)

— *La Légende et l'histoire de Jean Foucquet*. Paris, 1907, in-8°. (Extrait de l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France.)*

Exposition des primitifs français, catalogue rédigé par MM. Bouchot, Léopold Delisle, J.-J. Guiffrey, Frantz Marcou, Henri Martin et Paul Vitry. Édition définitive. Paris, 1904, deux parties (l'une pour la section du Pavillon de Marsan, l'autre pour la section de la Bibliothèque nationale), en un vol. in-8°, avec planches.

FABRE (Paul), Voir GOYAU.

FILARETE (Antonio), Voir AVERLINO.

FILLON (Benjamin).

Ouvriers italiens employés par Charles VIII, lettre renfermant une citation d'un imprimé gothique, relative à Foucquet, dans les *Archives de l'art français*, t. I[er] (1851-1852), p. 273-276.

Voir aussi : *Collection Benjamin Fillon*.

FLORIO (Francesco).

Francisci Florii, Florentini, ad Jacobum Tarlatum Castellionensem, de probatione Turonica, publié, d'après les papiers de dom Martène, par SALMON dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. VII (1855), p. 82; le passage relatif à Jean Foucquet a été reproduit plusieurs fois, notamment dans les *Archives de l'art français*, 1[re] série, t. IV (1855-1856), p. 168, et dans *l'Œuvre de Jehan Foucquet* de CURMER, t. II, p. 20.

FRIEDLAENDER (Max-J.).

Die Votivtafel des Estienne Chevalier von Fouquet, dans le *Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen*, t. XVII, 1896, p. 206-214.

GAUCHERY (Paul).

Influence de Jean de France, duc de Berry, sur le développement de l'architecture et des arts. Caen, 1901, in-8°. (Extrait du compte rendu du LXV[e] congrès archéologique de France, tenu à Bourges en 1898.)

GAUCHERY. Voir aussi : CHAMPEAUX.

GIRAUDET (E.).
Les Artistes tourangeaux. Tours, 1885, in-8°.

GOYAU (Georges), FABRE et PÉRATÉ.
Le Vatican. Paris, 1895, in-4°, avec figures.

GRANDMAISON (Charles DE).
Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque royale de Munich contenant des miniatures de Jean Fouquet, artiste tourangeau, dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. X, 1858, p. 72-76.

— *Document sur Jean Fouquet,* dans la *Revue des Sociétés savantes,* année 1866, 2e semestre (IVe série, t. IV), p. 502-503.

— *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine* (formant le tome XX des *Mémoires de la Société archéologique de Touraine)*. Tours, 1870, in-8°.

— *L'Auteur des miniatures de la Cité de Dieu à la Bibliothèque nationale,* dans le *Bulletin de l'art ancien et moderne,* année 1899, p. 253-254 et 261-264.

GRÉSY (Eugène).
Recherches sur les sépultures récemment découvertes en l'église Notre-Dame de Melun. Melun, 1845, in-8°.

GRUYER (F.-A.).
Étienne Chevalier et son patron saint Étienne, par Jean Fouquet, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1896, t. Ier, p. 89-100.

— *Chantilly; Les Quarante Foucquet*. Paris, 1897, in-4°, avec 40 héliogravures.

GUIFFREY (Jules).
Médailles de Constantin et d'Héraclius, acquises par Jean, duc de Berry, en 1402. Paris, 1890, in-8°. (Extrait de la *Revue numismatique*, 1890.)

— *Inventaires de Jean, duc de Berry*. Paris, 1894 et 1896, 2 vol. in-8°.

HULIN DE LOO (Georges).
L'Exposition des primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck. Bruxelles, 1904, in-8°.

Inventaires de Marguerite d'Autriche. Extraits imprimés par LE GLAY, à la suite de la *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille,* publiée par la Société de l'histoire de France. Paris, 1839, 2 vol. in-8° (t. II, p. 468-489).

JANIN (Jules).
Jehan Foucquet, article publié dans le *Journal des Débats* du 17 juillet 1865, réimprimé dans CURMER, *op. cit.*, t. II, p. 139.

Jehan Foucquet, peintre du quinzième siècle. — Article anonyme dans le *Magasin pittoresque*, t. XXVII, 1859, p. 372-373

LABARTE (Jules).
Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1864-1865, 3 vol. in-4° avec planches. (Sur Foucquet, voir t. III, p. 274-292.)

LABORDE (Comte, plus tard marquis Léon DE).
Les Ducs de Bourgogne. Paris, 1849-1852, 3 vol. in-8°.

— *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. Ier. Paris, 1850, et Additions au tome Ier. Paris, 1855. Ensemble, 2 vol. in-8°. (Sur Jean Foucquet, voir t. Ier, p. 155-169, et Additions au tome Ier, p. 691-726.)

LACAVE-LAPLAGNE-BARRIS (Paul)
Sceaux gascons du moyen âge. Paris et Auch, 1888 à 1892, 3 vol. in-8°, avec figures. (Fascicules 15, 17 et 22 des *Archives historiques de la Gascogne.)*

LACROIX (Octave).
Jehan Foucquet, Heures de maistre Estienne Chevalier, article publié dans le *Moniteur universel* du 11 mai 1866, réimprimé dans CURMER, *op. cit.*, t. II, p. 160.

LAFENESTRE (Georges).
Jehan Fouquet. Paris, 1905, in-4°, avec figures.

— *L'Homme au verre de vin attribué à Jehan Fouquet*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XX, 1906, p. 437-440.

LASTEYRIE (Comte Robert DE).
Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin, dans les *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, *Fondation Eugène Piot*, t. III, p. 70-119, avec planches.

LE GLAY. Voir *Inventaires de Marguerite d'Autriche*.

LE MAIRE DE BELGES (Jean).
La Plaincte du désiré, à la suite de *la Légende des Vénitiens,* édition de Lyon, imprimée « par maistre Jehan de Vingle » vers 1509, in-12 (non paginée); édition de Paris, Geffroy de Marnef, 1512, in-4°, feuillet portant la signature *dd*.

— *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* (contenant *la Plaincte du désiré),* suivies de *la Couronne margaritique*. Lyon, 1549, in-folio.

LEPRIEUR (Paul).
Jean Fouquet, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. Ier (1895), p. 25, et t. II (1895), p. 15, 147, 347, avec planches et figures.

— Note sur la miniature provenant des *Heures d'Étienne Chevalier* qui est au Musée britannique; et note sur le cadre du diptyque de Melun, dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, année 1897, p. 297 et 315-316.

— *Les Récentes Acquisitions du département des peintures au Musée du Louvre (1906),* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. Ier, p. 5-24, avec figures.

LE ROUX DE LINCY.
Catalogue de la bibliothèque des ducs de Bourbon.

Paris, 1850, in-8°. (Extrait des *Mélanges de littérature et d'histoire recueillis et publiés pour la Société des bibliophiles françois*).
LE ROUX DE LINCY et TISSERAND.
Paris et ses historiens aux quatorzième et quinzième siècles (dans la collection de l'*Histoire générale de Paris*). Paris, 1867, in-4°, avec planches.
LOO (Georges H. DE). Voir HULIN.
LOUANDRE (Charles).
Les Arts somptuaires. Paris, 1858, 4 vol. in-4°, avec planches. (Sur Foucquet, voir t. Ier, p. 185.)
MAGNE (Lucien).
Le Palais de justice de Poitiers. Paris, 1904, in-folio, avec planches.
MANDROT (Bernard DE).
Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, dans la *Revue historique*, année 1890, t. XLIII, p. 274-316, et t. XLIV, p. 241-312.
MANTZ (Paul).
Union centrale des Beaux-Arts; Musée rétrospectif, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. Ier, p. 7-8.
MARQUET DE VASSELOT (Jean-J.).
Deux émaux de Jean Fouquet, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 140-148, avec figures.
MÉLY (Fernand DE).
Une Promenade aux Primitifs, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XV, 1904, p. 453-468, avec figures.
— *La Dorure sur céramique et l'émail de Jehan Fouquet au Louvre*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 281-287, avec figures.
Mémoire historique sur la Bibliothèque du roy, rédigé d'après les notes de BOIVIN le cadet par l'abbé Jourdain, en tête du *Catalogue des livres imprimez de la Bibliothèque du roy; Théologie*, t. Ier. Paris, 1739, in-folio.
MEYER (Paul).
Les Premières Compilations françaises d'histoire ancienne, dans la *Romania*, t. XV (1885), p. 1-81.
MICHIELS (Alfred).
Histoire de la peinture flamande. 2e édit., t. III. Paris, 1866, in-8°. (Sur *Foucquet*, voir p. 165-180.)
Miniaturen (Die) des Jehan Foucquet im Besitze des Herrn Louis Brentano. Frankfurt-am-Main, 1855, in-8° de 11 pages. (Vallet de Viriville a donné des extraits de cette notice dans CURMER, *op. cit.*, t. II, p. 84-91. D'après Vallet de Viriville (*Revue de Paris*, novembre 1857, p. 144), l'auteur de ladite notice n'est pas, comme on l'a dit plusieurs fois, Louis BRENTANO, mais le peintre allemand STEINLE.)
MOLINIER (Émile).
L'Émaillerie. Paris, 1891, in-12. (Sur Foucquet, voir p. 252.)
MONTAIGLON (Anatole DE).
Jean Foucquet et son portrait du pape Eugène IV d'après les témoignages d'Antonio Filarete et du Vasari, paru d'abord dans les *Archives de l'art français*, 2e série, t. I, 1861, p. 454-468, et réimprimé dans CURMER, *op. cit.*, t. II, p. 27-37.
— *Notice historique et bibliographique sur Jean Pèlerin, dit le Viateur, et sur son livre « de Artificiali perspectiva »*. Paris, 1861, in-8°, avec fac-similés.
MUNTZ (Eugène).
La Renaissance en France et en Italie à l'époque de Charles VIII. Paris, 1885, gr. in-8°, avec figures.
— *Les Antiquités de la ville de Rome aux quatorzième et quinzième siècles*. Paris, 1886, in-8°.
Museo español de Antiguedades. Madrid, 1872-1880, 10 vol. gr. in-folio avec planches.
NAGLER (Dr G.-K.).
Neues Allgemeines Kunstler-Lexicon. Munchen, 1835-1852, 22 volumes in-8°.
OMONT (Henri).
Antiquités et Guerre des Juifs de Josèphe, offertes à la Bibliothèque nationale par le roi d'Angleterre, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXVII, 1906, p 157-159.
— *Antiquités et Guerre des Juifs de Josèphe, reproduction des vingt-cinq miniatures*. Paris, s. d., in-8°, avec 25 planches en phototypie exécutées par MM. Berthaud frères.
— *Grandes Chroniques de France enluminées par Jean Foucquet*. Paris, s. d., in-8°, avec 51 planches en phototypie exécutées par MM. Berthaud frères.
PARIS (Paulin).
Les Manuscrits françois de la Bibliothèque du roi. Paris, 1836-1848, 7 vol. in-8°. (Sur Jean Foucquet, voir t. II (1838), p. 261-268 et 292.)
— *Les Grandes Chroniques de France*. Paris, 1836-1838, 6 vol. petit in-8°.
PASSAVANT (Jean-David).
Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt-am-Main, 1833, in-8°.
PATTISON (Mrs. Mark), plus tard lady DILKE.
The Renaissance of art in France. London, 1879, 2 vol. in-8°, avec planches. (Sur Jean Foucquet, voir t. Ier, p. 274-296.)
PÈLERIN (Jean), dit le Viateur.
De artificiali perspectiva, troisième édition. Toul, 1521, in-folio. (La page qui contient, dans cette édition, le nom de « Fouquet » a été reproduite en fac-similé dans la *Notice sur Jean Pèlerin* d'Anatole DE MONTAIGLON.)
PÉRATÉ (André). Voir GOYAU.
RACZINSKI (Comte Athanase).
Histoire de l'art moderne en Allemagne. Paris, 1836-1841, 3 vol. in-4° et un atlas in-folio.
REINACH (Salomon).
Un Manuscrit de la bibliothèque de Philippe-le-

Bon à Saint-Pétersbourg. Paris, 1904, in-4°, avec planches (Extrait des *Monuments et mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, *Fondation Eugène Piot*, t. XI.)

REINACH (Théodore).
Œuvres complètes de Flavius JOSÈPHE *traduites en français sous la direction de Théodore Reinach*. Paris, in-8°. A commencé à paraître en 1900 (publication de la Société des études juives).

RIANCEY (Henri DE).
Articles publiés dans le journal *l'Union* en 1866, réimprimés dans CURMER, *op. cit.*, t. II, p. 138 et 158.

SAINT-RENÉ TAILLANDIER.
Un Maître français inconnu, dans la *Revue des Deux Mondes*, numéro du 1er octobre 1865, p. 796-800.

SAINT-VICTOR (Paul DE).
Article publié dans le journal *la Presse* du 27 novembre 1865, réimprimé dans CURMER, *op. cit.*, t. II, p. 142.

SALMON (André). Voir FLORIO.

SARCEY (Francisque).
Article publié dans *l'Opinion nationale* du 4 septembre 1865, réimprimé dans CURMER, *op. cit.*, t. II, p. 145.

STAPFER (Edmond).
Flavius Josèphe, dans l'*Encyclopédie des sciences religieuses*. Paris, 1877-1882, 12 vol. in-8°, t. VII, p. 446-454.

STEINLE (Édouard). Voir *Miniaturen des Jehan Foucquet*, etc.

THOMAS (Antoine).
Jaques d'Armagnac bibliophile, dans le *Journal des savants*, 1906, p. 633-644.

THOMPSON (Henry Yates).
Fac-similes of two « Histoires » by Jean Foucquet from vols I and II of the Anciennetés des Juifs. London, privately printed, 1903, grand in-folio, avec planches.
— *Four photographic fac-similes from detached pages of a fifteenth-century manuscript of « Histoire ancienne jusqu'à César » and « Faits des Romains »*. London, privately printed, 1903, in-folio, avec planches en couleurs (complément de l'ouvrage précédent).
— *The Romance of a book*, dans *The Burlington Magazine*, numéro de mai 1906, p. 80-84.

THOMPSON (Henry Yates) and WARNER (George F.).
Valerius Maximus, miniatures of the School of Jean Fouquet..... contained in a ms. written about A. D. 1475 for Philippe de Comines, reproduced in photogravure with frontispice in colour for Henry Yates Thompson with an introduction by George F. Warner. London, B. Quaritch, 1907, grand in-folio, avec planches.

THORÉ (Théophile). Voir BURGER.

THUASNE (L.).
François Fouquet et les miniatures de la Cité de Dieu de saint Augustin, dans la *Revue des bibliothèques*, t. VIII (1898), p. 33-57.
— *Roberti Gaguini epistolæ*. Paris, 1904, 2 vol. in-12.

VALLET DE VIRIVILLE (Auguste).
Compte rendu de la brochure intitulée : *Die miniaturen des Jehan Foucquet*, etc., dans *l'Athenæum français*, numéro du 17 novembre 1855, p. 990.
— *Notice d'un manuscrit français de la Bibliothèque de Munich contenant les Nobles malheureux de Boccace*, dans la *Revue archéologique*, XIIe année, 2e partie (numéro de décembre 1855), p. 509-520.
— *Jean Fouquet, peintre français du quinzième siècle*, dans la *Revue de Paris*, année 1857, numéro du 1er août, p. 409-437, et numéro du 1er novembre, p. 141-145.
— *Lit de justice tenu à Vendôme en 1458 pour le jugement de Jean, duc d'Alençon*. Notice explicative de la grande peinture initiale du *Boccace* de Munich, insérée dans CURMER, *op. cit.*, t. II.

VASARI (Giorgio).
Le Vite de' piu eccellenti architetti, pittori e scultori. 1re édition. Firenze, 1550, petit in-4°, trois parties sous une seule pagination. — 2e édition, sous le titre : *le Vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architetti*. Firenze, 1568, 2 tomes en 3 vol. in-4°. — Nouvelle édition avec les notes de Gaetano Milanesi. Firenze, Sansoni, 1878-1885, 9 vol. in-8°.

VASNIER (H.-A.).
L'Architecture dans les œuvres de Memlinc et de Jean Fouquet, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. Ier, p. 195-206, avec figures.

VENTURI (Adolfo).
La Madone, traduction française de Bertoletti. Paris, s. d., gr. in-8°, avec figures.

VIEL-CASTEL (Comte Horace DE).
Statuts de l'ordre du Saint-Esprit au droit désir. Paris, 1853, in-folio, avec planches en couleurs.

VIOLLET (Paul).
Jehan Foucquet et quelques-uns de ses contemporains, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1867, t. II, p. 97-113.

VITRY (Paul).
De quelques travaux récents relatifs à la peinture française du quinzième siècle. Paris, 1903, in-8°. (Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1900, n° 1.)
— *Zur Ausstellung Französischer Primitiver, einiges über Jean Fouquet und den Meister von Moulins*,

TABLE DES PLANCHES

N. B. — Les planches IIII à XV sont consacrées à la reproduction de toutes les miniatures contenues dans les deux tomes du JOSÈPHE. (Bibliothèque nationale, ms. français 247 et ms. français 21013 des Nouvelles Acquisitions.)

PLANCHE XVI. — Nº 1. *Hérode devant l'empereur Auguste à Rome.*
Nº 2. *Hérode fait arrêter ses deux fils, Alexandre et Aristobule.*
(Ms. français 21013 des Nouvelles Acquisitions, fol. 22 et 40 verso. — Cf. Texte, p. 38, 39 et 54-56.)

PLANCHE XVII. — Nº 1. *Auguste nomme Quirinius gouverneur de Syrie.*
Nº 2. *Assassinat de Caligula.*
Nº 3. *Entrée d'Antiochus Épiphane à Jérusalem.*
Nº 4. *Funérailles d'Hérode.*
(Ms. français 21013 des Nouvelles Acquisitions, fol. 65, 91, 123 et 156. — Cf. Texte, p. 39, 40 et 54-56.)

PLANCHE XVIII. — Nº 1. *Vespasien marche contre les Juifs.*
Nº 2. *Prise de la ville de Gamala par les Romains.*
Nº 3. *Dissensions et massacres à Jérusalem.*
Nº 4. *Prise de Jérusalem par Titus.*
(Ms. français 21013 des Nouvelles Acquisitions, fol. 191, 203, 224 verso et 262 verso. — Cf. Texte, p. 41-43 et 54-56.)

PLANCHE XIX. — Frontispice des STATUTS DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL.
Le Roi Louis XI tenant un chapitre de l'ordre.
(Bibliothèque nationale, ms. français 19819. — Cf. Texte, p. 98.)

PLANCHE XX. — Nºˢ 1 et 2. Miniatures tirées des HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER.
Nº 1. *Saint Martin découpant son manteau.*
(Musée du Louvre. — Cf. Texte, p. 94-97.)
Nº 2. *Conversion de saint Paul.*
(Musée Condé, à Chantilly. — Cf. Texte, p. 97.)
Nº 3. Miniature tirée des HEURES DE CHARLES DE FRANCE, FRÈRE DE LOUIS XI.
(Bibliothèque Mazarine, ms. nº 473, fol. 13. — Cf. Texte, p. 101.)

PLANCHE XXI. — Miniatures tirées des GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE.
Nº 1. *Arrivée de l'empereur Charles IV à la basilique de Saint-Denis.*
Nº 2. *Dagobert endormi sur le tombeau de saint Denis, à Montmartre.*
Nº 3. *Prise de Tours sous le règne d'Henri Iᵉʳ.*
(Bibl. nat., ms. français 6465, fol. 444, 57, 169 verso. — Cf. Texte, p. 97 et 98.)

PLANCHE XXII. — Frontispice du BOCCACE DE MUNICH.
Le Roi Charles VII présidant un lit de justice.
(Bibl. royale de Munich. Codex Gallicus 369. — Cf. Texte, p. 99-101.)

PLANCHE XXIII. — Nº 1. MÉDAILLE A L'EFFIGIE D'HÉRACLIUS.
(Bibl. nat., Cabinet des médailles. — Cf. Texte, p. 113.)
Nº 2. Miniature tirée des BELLES HEURES DU DUC DE BERRY.
Héraclius rapportant la Sainte Croix.
(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild. — Cf. Texte, p. 113.)
Nº 3. *Le Char de Salmanazar.*
(Détail de la miniature reproduite dans son entier sur la planche IX. — Cf. Texte, p. 113.)

PLANCHE XXIV. — Miniatures tirées de la MER DES HISTOIRES.
Nº 1. *Auguste reçoit la soumission des Cantabres.*
Nº 2. *Néron rentre triomphalement de Grèce à Rome.*
Nº 3. *Arrestation de deux partisans de César en Afrique.*
Nº 4. *Prédication du Christ.*
Nº 5. *Victoire des Romains à Cynoscéphale.*
Nº 6. *Hérode fait étrangler ses fils Alexandre et Aristobule.*
(Bibl. nat., ms. latin 4915, fol. 162 bis, 183, 153 bis verso, 174 verso, 135 verso et 167 bis. — Cf. Texte, p. 111-113.)

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LE MANUSCRIT DES « ANTIQUITÉS JUDAIQUES » A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

SECONDE PARTIE

LE PEINTRE JEAN FOUCQUET

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Le mariage d'Adam et d'Ève.

Voir le texte, pages 24 et 45 à 48.



Cy aṕs cōmence le liure des ācien
[illegible]es des iuifs selō la sentēce de iosephe.

Dieu qui est createur de
toutes choses uisibles &
inuisibles fist au com
mencement ciel & terre.
Mais quand la terre nauoit pa^r
lumiere par quoy on la peust veo
ir. car il auoit au dessus grans tene
bres & lesperit de dieu feust portes ꝑ des
sus. dieu commanda q̃ lumiere feust
faicte. Et quant ce la fu fait en con
siderant la nature de toutes choses.
il separa la lumiere des tenebres. et
lun appella la nuit. et lautre le iour
et vespre. et le matin il appella le com



Achevé d'imprimer

PAR

PLON-NOURRIT ET Cie

Le 25 août 1907



Héliogravures par PAUL DUJARDIN

Phototypies par BERTHAUD FRÈRES

MER DES HISTOIRES

1 Auguste reçoit la soumission des Cantabres.

2. Néron rentre triomphalement de Grèce à Rome.

3. Arrestation de partisans de César en Afrique.

4. Prédication du Christ.

5 Victoire des Romains à Cynoscéphale.

6. Hérode fait étrangler ses fils Alexandre et Aristobule.

Voir le texte, pages 111 à 113, et 128













TITE-LIVE DE VERSAILLES

1. Horatius Coclès.

2. Bataille entre Annibal et les Romains.

3. Les Romains partant en guerre.

4. Livres prophétiques apportés au préteur après la bataille de Cannes.

Voir le texte, pages 73, 74, 103 et 129

pourfait loffice de la consecration z du temple



Comment le roy larce porsenne roy de cluse auec les tarquiniens asseia la cite de romme .vi.

Les choses dessusdites furent faites tant a lostel comme en bataille . lan

Ci finist le sexte liure de la second decade de titus liuius



Comment hanibal desconfist le consul flaminius .i.

En tel estat estoient lors les besoingnes en espaigne z en italie comme le consul marcellus



Comment les rommains sortirent des prouinces.

Cornelius fulnius centumalus z P. sulpicius galba

lan auant mais les meilleurs et les plusieurs aucteurs lassignent a cest an



Comment plusieurs liures z admiracions furent trouues a Romme qui acrefierent plusieurs des escriptures rommaines .vii.

A romme se tin

TOME Ier DU JOSÈPHE

Dernière page du texte copié dans le volume. — Notes autographes de François Robertet.

Voir le texte, pages 10, 15 et 129.

lecte aus roys. Nous avons donques
ja prins le terme de la cogniacion ou
lignee des assamonceens.

Cy finist le .xiiiie. livre des an
ciennetes des juifs selon la
sentence de joseph.

[illegible]
quatorze [illegible] douze [illegible]
[illegible] Les troys premieres de
l'enlumineur du duc Jehan de
onze berry et Les neuf de la main
du bon paintre et enlumineur du
Roy Loys xj [illegible] Foucquet
natif de tours



Ce liure de Josephus de antiquitez est
A monseigneur Pierre deux^me
de ce nom duc de bourbonnoys et
dauuergne Conte de clermont de
fourestz de la marche & de gien
viconte de carlat et de murat
Seigneur de beaujoloys de
chastelchinon de bourbon lancys et
de Donzy per et chamberier de
france lieutenant et gouuerneur
du pays de Languedoc

Robertet

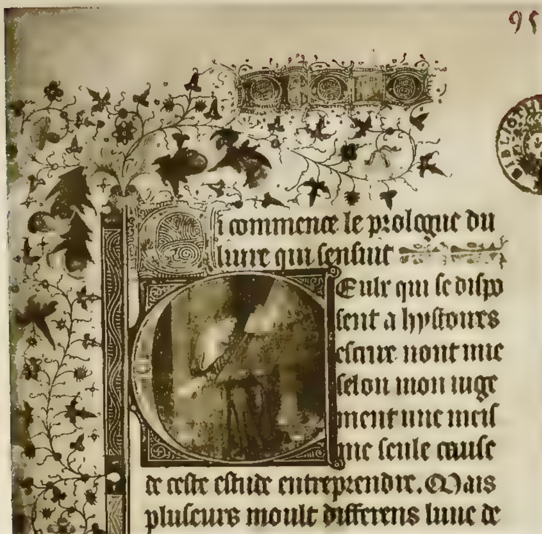
TOME I[er] DU JOSÈPHE

1. L'auteur écrivant.

TOME II DU JOSÈPHE

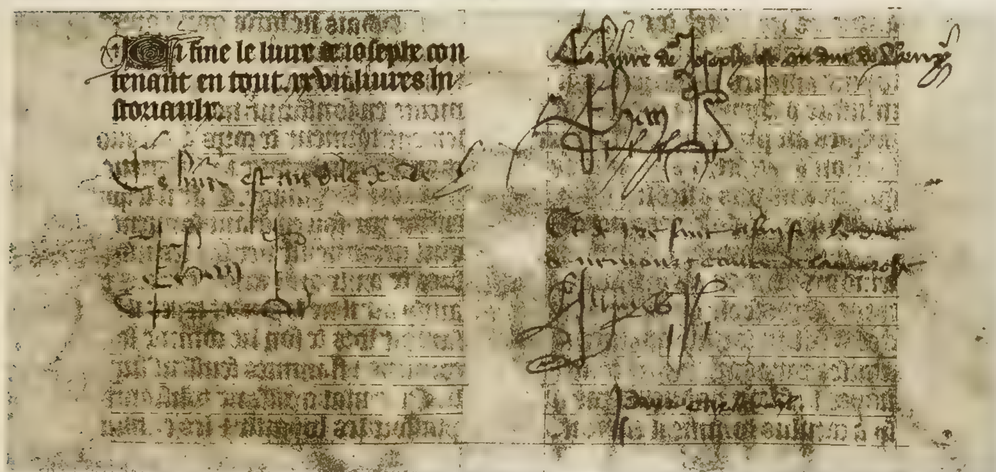
2 et 3. Marques de propriété apposées sur le manuscrit.

Voir le texte, pages 24, 56 9, 11 et 129



95

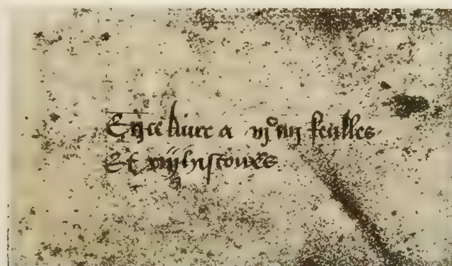
Ci commence le prologue du
liure qui sensuit
Ceulx qui se disp
osent a hystoires
escrire nont mie
selon mon iuge
ment une mes
me seule cause
de ceste estude entreprendre. Mais
plusceurs moult differens liure de



Cy fine le liure de Josephe con
tenant en tout .xxvij. liures hy
storiaulx.

Ce liure est au duc de Berry

Ce liure de Josephe est au duc de Berry



En ce liure a vjxx iij feulles
Et xiij hystoires

BOCCACE DE MUNICH

Le roi Charles VII présidant un lit de justice.

Voir le texte, pages 99 à 101



1. Médaille à l'effigie d'Héraclius.

BELLES HEURES DE JEAN DE FRANCE,
DUC DE BERRY

2. Héraclius rapportant la sainte Croix.

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

3. Le char de Salmanazar (détail tiré de la planche IX).

Voir le texte, pages 113 et 128







GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE

1. Arrivée de l'empereur Charles IV à la basilique de Saint-Denis.

2. Dagobert endormi sur le tombeau de saint Denis, à Montmartre.

3. Prise de Tours sous le règne d'Henri Ier.

Voir le texte, pages 97, 98 et 128.







HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER

1. Saint Martin découpant son manteau.

2. Conversion de saint Paul.

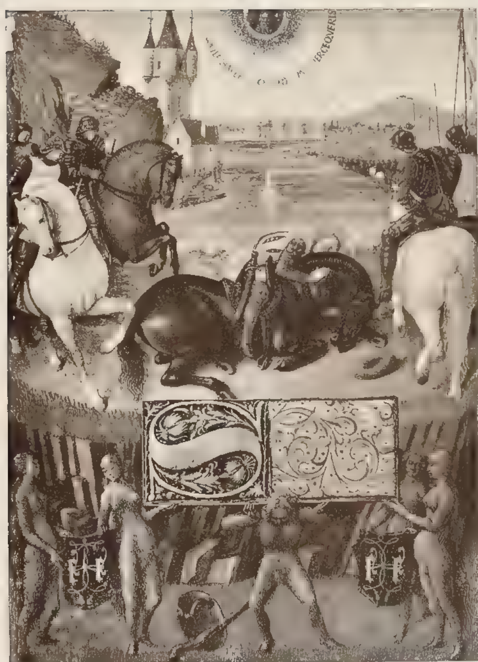
HEURES DE CHARLES DE FRANCE,

FRÈRE DE LOUIS XI

3. Le Christ arrêté au jardin des Oliviers.

Voir le texte, pages 94 à 97, 101 et 128.







ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

1. Auguste nomme Quirinius gouverneur de Syrie.

2. Assassinat de Caligula.

GUERRE DES JUIFS

3. Entrée d'Antiochus Épiphane à Jérusalem.

4. Funérailles d'Hérode.

Voir le texte, pages 39, 40 et 54 à 56.




sentence de ioseph. Le p̄mier chi.
Celuis doncques non pas
seulement aux iuifs q
estoient en iherusalem


Cy apres commence le .xxi. liure
des anciennetes des hebrieux qui est
le premier de la bataille des iuifs
Comme les puissans
des iuifs
que toute syrie lestoit
aucunes ptolomee le .vi. & que an


q̄ est le p̄mier de le bataille
selond la sentence de ioseph.

GUERRE DES JUIFS

1. Vespasien marche contre les Juifs.

2. Prise de Gamala par les Romains.

3. Dissensions et massacres à Jérusalem.

4. Prise de Jérusalem par Titus.

Voir le texte, pages 41 à 43 et 54 à 56.

liure des anciennetes des iuifs qui est
le second de la bataille dieulx selond
la sentence de iosephe.



ennetes des iuifs qui est le tiers de
leur bataille selond la sentence de
iosephe. Le premier



Ci apres commence le .xxiiii. li
ure des anciennetes des iuifs qui
est le .iiii. de leur bataille selond la
sentence de iosephe

Onques tous les iuifs

anciennetes des hebrieux q est le .iiii
de la bataille dieulx selond la sen
tence de iosephe. Le premier



de la bataille dieulx selond la sen
tence de iosephe.



Ci apres commence le .xxvii.
liure des anciennetes des hebrieux
qui est le .vii.e de la bataille dieulx
selond la sentence de iosephe.

Le premier chapitre

A pestilence donques

STATUTS DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL

Le roi Louis XI tenant un chapitre de l'Ordre.

Voir le texte, page 98.





1. Charles de France duc de Guyenne frere de Louis XI
2. Antoine de Chabannes comte de Dammartin
3. Gui Bernard evêque de Langres
4. Jean Robertet
5. Le roi Louis XI
6. Jean Montjoie heraut d'armes
7. Jean Bourre seigneur du Plessis Bourre
8. Louis de Laval seigneur de Châtillon
9. Jean II duc de Bourbon

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Pompée dans le Temple de Jérusalem.

Voir le texte, pages 34 et 49 à 51.

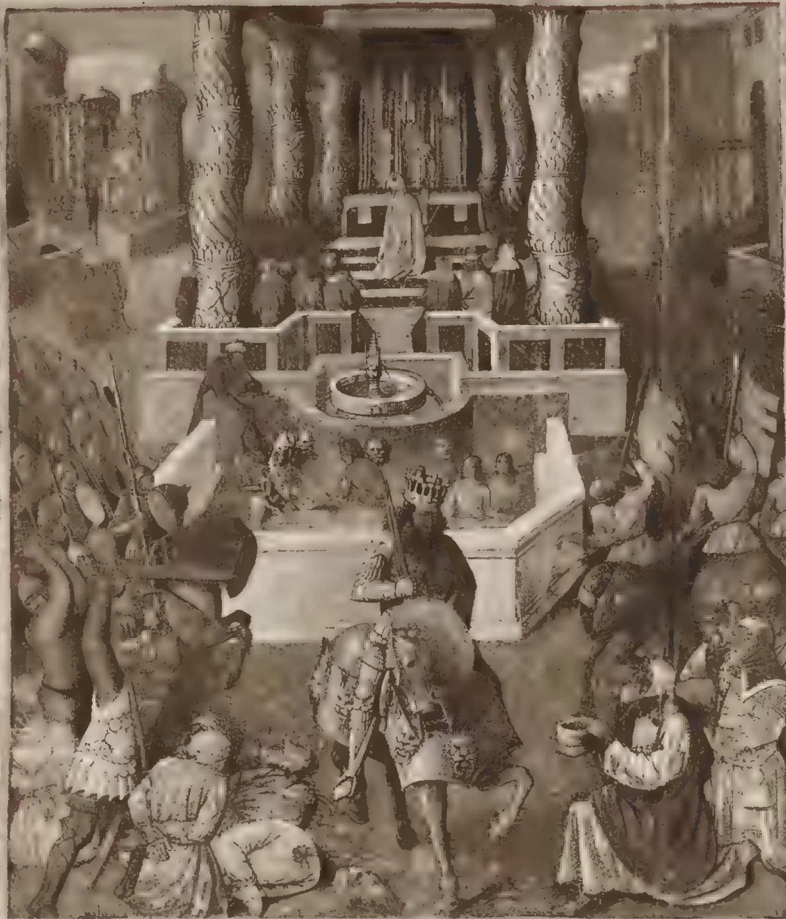


Nous auons moustre au uolume de deuant iusques a la mort de la royne alexandre. Or racomptons les choses qui sensuiuent et ne tendons a nulle autre chose fors a riens trespasser des choses qui ont este faictes en pourueant a la memoire de ceulx qui les liront. Car a ceulx qui escripuant hystoires ou racomptent choses anciennes il conuient pour lanciennete mettre ou faire

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Entrée d'Hérode à Jérusalem.

Voir le texte, pages 37 et 54.



Ci apres [illegible] de [illegible] la senten[illegible] de [illegible]

Quand herodes eut prinse la principaute de toute iudee tous ceulx qui trouua preudes et honnourables il eleua a grans dignitez mais ceulx qui sentoyent ou faisoyent du contraire il ne cessoit tous les iours de mettre a griefs tourmens. Et sur tous les aultres estoient honnourez enuers li pollion le pharisien et samee son disciple. Car quant les iherosolimites furent assiegez

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

1. Hérode devant l'empereur Auguste, à Rome.

2. Hérode fait arrêter ses deux fils, Alexandre et Aristobule.

Voir le texte, pages 38, 39 et 54 à 56



Apres ledificacion du temple le roy herode se estudia en gouuernant le bien commun de destruire toutes les iniquites quon faisoit par les cites et les prouinces et institua une loy qui nestoit point semblable a la premiere. car il ordonna que quiconques embleroit aucune chose quil fust vendu. La quelle loy nestoit pas seulement griefue ment. Mais estoit a la confusion du pays et a la destruction de la loy ancienne la quelle commandoit quun larron rendist en .iiij. doubles ce quil auoit emble. Et sil nauoit de quoy quil fust vendu a sa propre gent non pas aus estranges et non pas encore a tous iours mais le .vij. an il estoit quittes. Et pour ce leur sembloit il chose contraire de souffrir paine contre ceste constitucion et



Apres ce que antipater eut accuses ses freres par deuer son pere et quil eut contraint a faire sur eulx ce si cruelle mauuaistie et felonnie. esperance de viure apres ne li venit mie a sa voulente. car onques nauoit este deliure de la paour de perdre le royaume et combien quil veist adont quil ne partiroit pas ses freres pour ce quilz estoient ia mors toutesuoyes estoit il en doubte la quelle li croissoit de plus en plus. que le royaume ne li eschapast pas car toute la gent prist hayne contre li. Et aussi il li fu moult contraire et a grand preiudice. ce quil courrouçoit toute la cheualerie en tant quil auoit contraire nouuelete aus nobles. es quelz sans nulle doubte gist toute la force du royaume. Et par especial toutesfois quil aduenoit que la gent ou le peuple se trouble pour desir ou conuoi

tise de veoir

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Prise de Jérusalem par Nébuzar-Adan.

Voir le texte, pages 31 et 49 à 51.



Quant. Ezechie roy de deux lignies. Auoit ja tenu quatorze ans le royaume. le roy des assyriens nomme sennacherib a tresgrant main mist ses tentes contre li. et par fort bras prist toutes les citez de iuda et de beniamin. Et ainsi comme il aloit en iherusalem. Ezechie enuoia legats au deuant de li. En li promettant quil li serviroit et quil paieroit les treuz tels q

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

La Clémence de Cyrus.

Voir le texte, pages 32 et 49 à 51



La premiere annee de la seignourie de cyrus roy des persiens que couroit la .lxx. annee depuis le jour quil avint que le peuple des juifs fu boute hors de son propre pais et transporte en babilone dieux eust pitie de la captivite et de la misere des maleureux juifs. selon ce que par iheremie. leur avoit fait dire devant ce que la cite feust destruicte. et apres ce quilz eurent servi a nabuchodonosor

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Entrée de Ptolémée Soter à Jérusalem.

Voir le texte pages 33 et 40 à 51



Quant alixandre roy
des macedoniens eust
destruit le royaume des
persiens et ordonne in
dee et quil mourut il laissa moult de
successeurs. Car antigon prist asie.
Seleucus prist babilonne et les citez
demmon. Lisimacus tint hellespont.
Cassander conquist macedoine.
Ptholomee filz de lagi possida egipte.
Et ainsi comme tous ceulx qui
avoient discencion entre eulx et que

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Combat de Jonathas et de Simon Macchabée contre Bacchidès.

Voir le texte, pages 34 et 49 à 51.



Comment la gent des iuifz quand les macedoniens la tenoient en servitute recouvra liberte. et comment apres moult de batailles iudas leur duc fu mort.

Nous lavons demonstre ou volume de devant cesti. ¶ Mais apres la mort de iudas derechief les mauvais. et ceulx qui trespassoient la loy vindrent contre les iuifs et de toutes pars tresfelonnement les

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Construction du Temple de Jérusalem.

Voir le texte, pages 29 et 49 à 51



Dauid en ainsi de quan
tes vertus et de quantes
victoires il a este aucteur
a ceulx de sa lignee. et
combien plain de grant aage il est
mort nous lavons declaire ou li
ure deuant dit. ¶ Quand salomo
son filz ancores ieune enfant eut
prins le royaume de son pere. et fu
assis ou siege royal. tout le peuple
solempnelment faueur. comme on
seult faire a un roy au commence

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Salmanazar emmenant en captivité les dix tribus d'Israël.

Voir le texte, pages 30 et 49 à 51

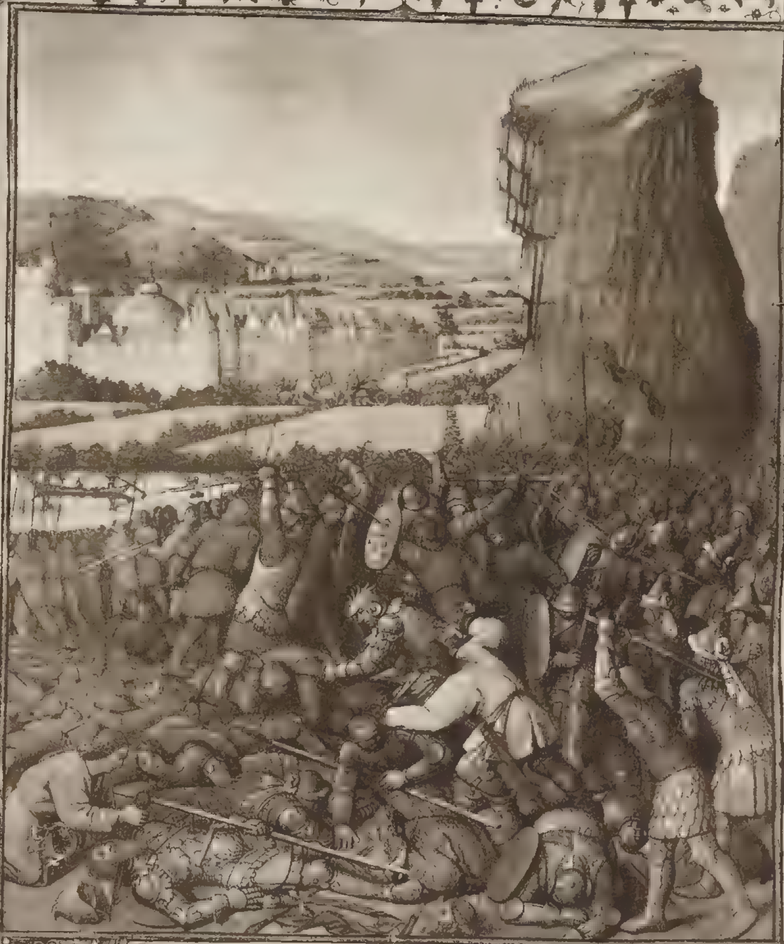


IOsaphat. ainsy apres la bataille ou il auoit donne secours a achab roy de syrie selon ce q̃ nous auons deuant dit. sen retourna en iherusalem si encontra bien le prophete et le blasma de ce ql auoit donne aide a achab qui estoit homme felon et mauuais en disant q̃ dieux ne lauoit pas bien porte en gre. mais combien quil eust tresgrandement peche. toutesuoiez pour la tresbonne nature de luy. il lauoit de

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Défaite des fils d'Héli. L'Arche d'alliance emmenée dans la ville d'Azot.

Voir le texte, pages 28 et 49 à 51



Les philistins porterent adonc larche en leur cite azotum, et la mirent de lez leur dieu, qui est appelle dagon, et fu mise la en signe de victoire. La iournee ensuiuant ilz entrerent ou temple pour adourer leur dieu sollennelment. Le quel ilz trouuerent encline par deuers larche. Il gisoit la cheu et abatu de son siege ou coulompne ou on lauoit mis, et ilz esleuerent grant desplai

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Désespoir de David en apprenant la mort de Saül.

Voir le texte, pages 29 et 49 à 51.



La bataille de quoy nous
auons parle par deuant
fu faicte la iournee que
dauid retourna en siceleth.
en la quelle bataille les amalechites
furent vaincus. Et comme il auo
it la demoure deux iours en sicelech
il veint un homme la tierce iournee
qui estoit eschappe. et auoit sa robe rom
pue et desiree et la teste couuerte de cē
dres. et auoit li meismes veu saul
a mort en la bataille quil fist contre

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Prise de Jéricho.

Voir le texte, pages 27 et 49 à 51



Apres que moyse se feust ainsy parti des homme et le pleur en fu failli et que les hebrieux en eurent mise toute lesperance quilz avoient a luy en iosue. Iosue commanda que le peuple feust appareillie a bataillier et envoya espieurs en iherico pour scavoir leur voulente et leur vertu ad ce queilz en eussent cognoissance. et il disposoit son cost aussi comme sil voulsist trespas

Planche II.



ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Histoire de Joseph, fils de Jacob.

Voir le texte, pages 25, 48 et 49.



Cy cōmēce le secōd livre des ancienetez des iuifs selō la sentēce de ioseph.

Apres la mort de ysaac
ses filz devisèrent entre
eulx les tabernacles, non
pas ceulx quilz avoient
prins et tenus. Mais esau donna
a son frere la cite de hebron. il habito
it en seir. et regnoit en ydumee. La
quelle il appella ainsy par son nom.
Il la nomma edom la quelle nomi
nacion elle a eu pour cause quil y chu
coit. Aucunes fois quant il esto
it enfant et il avoit faim il retour
noit par la et son frere li apparello
it le potage. cestoit porce pour disner

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Les Hébreux dans le désert.

Voir le texte pages 26, 48 et 49



Apres ce que les hebrieux furent doues de tel salut. Adonc soudainement ilz furent courrouciez quant on les menoit en la montaigne de synay pour ce que cestoit une region moult deserte et souffraiteuse des necessaires nourrissemens. et le aue y estoit fort a avoir. en tant que non pas tant seulement on nen povoit trouver pour les hommes : mais aussi elle nestoit pas convenable

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

Combat des Hébreux contre les Chananéens. Punition de Coré, Dathan et Abiron.

Voir le texte, pages 47, 49 à 51 et 53



Quant les hebrieux sẽ
tirent la moleste et lan
goisse ou desert ou dieu
vouloit quilz feussent
telle douleur et difficulte les contra
ignãt de aler a ceulx de chananee. non
obstant que dieu leur eust deffendu
pour ce quilz ne vouloyent obeir a
moyse. et cuidoient avoir victoire
sans lui. et le blasmoient pour ce
quil veoit voulentiers la povrete
et souffrance quilz souffroient ou


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00086 1308

